76.10
С-34

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

А. А. СИДОРОВ

ДРЕВНЕРУССКАЯ КНИЖНАЯ ГРАВЮРА

889

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

А. А. СИДОРОВ

ДРЕВНЕРУССКАЯ КНИЖНАЯ ГРАВЮРА

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

76.10
С-34

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ЧЛЕН-КОРРЕСПОНДЕНТ АН СССР
А. А. СИДОРОВ

ДРЕВНЕРУССКАЯ КНИЖНАЯ ГРАВЮРА

Библиотека Х-Мансийского окружного музея
Инв. № 889

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА
1951

Учреждение Ханты-Мансийского автономного округа – Югры
Музей Природы и Человека
889
Научная библиотека

ИСТОРИЯ РУССКОГО РИСУНКА

I

ДРЕВНЕРУССКАЯ КНИЖНАЯ ГРАВЮРА

*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Когда мы теперь подводим итоги долголетнему изучению материалов по русскому искусству, применяя к ним проверенные и обдуманные методы анализа, представляется определенным упущением то обстоятельство, что большая группа художественных произведений, особая по технике, захватывающая в своей эволюции полтораста лет, все еще не включается в общую картину старого русского художественного творчества. Так обстоит дело с древнерусской графикой. Из общих трудов ученых СССР, дававших обзоры развития нашего национального искусства, в одних графические искусства упоминались бегло и неточно,[1] в других рассматривались под неверным углом зрения — как импортированный, притом чуждый по духу всему древнерусскому искусству, материал.[2] Источниками наших сведений о первых временах русского печатного искусства оставались старые работы ученых XIX века, страдающие погрешностями и весьма неполные. Не было более или менее полного перечня наших гравюр XVI—XVII веков, не было и описания их. Этого не давали ни библиографы,[3] ни составители словарей художников.[4] Не было произведено даже обмера большинства гравюр. В наших музеях гравюрные собрания весьма неполны. Сама наука о русском книгопечатании, получившая за последнее время разработку в трудах крупнейших специалистов, не сказала еще своего последнего слова. Просматривая новые труды о русском искусстве как советских ученых, писавших на русском и на иностранных языках,[5] так и зарубежных ученых, мы ни в одном из них не найдем упоминаний о художественных достижениях русской древней гравюры. То же надо сказать и о русском искусстве рисунка от руки. Совершенно нет никаких упоминаний о графике в древней России у иностранных авторов сводных трудов по истории мировой гравюры.[6] А значение искусства книги для общей истории искусства и культуры теперь общепризнанно.[7]

Все эти обстоятельства оправдывают появление данного труда, являющегося, в сущности, первым опытом обобщенной истории развития русской графики со времени ее появления в России. Автор ограничил в данном томе рамки своих исследований только книжной русской гравюрой, оставляя пока в стороне гравюру альбомную, листовую, лубочную. Все эти разновидности нашей гравюры заслуживают специального рассмотрения. На очереди также и история русского рисунка, графических искусств в широком масштабе. Но самое включение нашей гравюры в общую историю русского искусства возможно только после такого,

подводящего итоги обзора, какой представляет собой настоящая работа.

Как всякий первый обобщающий труд, и эта работа была бы немыслима без предварительных кропотливых исследований материала, проведенных в наших драгоценных хранилищах. Автор считает своим долгом с благодарностью упомянуть здесь имена всех тех работников, которые ему помогли в изучении каждой из упомянутых в дальнейшем древнерусских гравюр, в сопоставлении их с материалами миниатюры и западной графики. Нужная и высокоценная научная работа проводится в Москве в Отделе редких книг Всесоюзной библиотеки им. Ленина, в Отделе рукописей Государственного Исторического музея, в Отделе рукописей Всесоюзной библиотеки им. Ленина. Этим трем первоклассным по богатству хранилищам, а также Научной библиотеке им. А. М. Горького при Московском государственном университете автор должен в первую очередь высказать свою признательность. Персонально на первом месте среди всех специалистов по старой русской книге, предоставивших автору с редким радушием свою консультацию по ряду вопросов, должен автор назвать здесь А. С. Зернову, исчерпывающим образом изучившую древнерусскую книжную заставку, а также составившую полный каталог старопечатных русских книг Ленинской библиотеки и полный свод всех заставок и инициалов наших старопечатных книг до 1677 г.[8] Из сотрудников Отдела редких книг указанной библиотеки, где в основном протекала в 1944—1946 гг. главная работа автора над составлением данного труда, помимо А. С. Зерновой, автор хотел бы принести благодарность за разнообразнейшую помощь Е. И. Кацпржак, А. Т. Макушенко, М. А. Кондратьевой, С. А. Клепикову. В отделе рукописей Ленинской библиотеки — Л. В. Сафроновой, А. А. Ромодановской. В Отделе рукописей и старопечатных книг Государственного Исторического музея — б. заведующему Отделом члену-корреспонденту АН СССР М. Н. Тихомирову и прекрасному знатоку древних русских рукописей М. В. Щепкиной. В Русском музее в Ленинграде — П. Е. Корнилову и Ю. Н. Дмитриеву. В Фундаментальной библиотеке МГУ — заведующему музеем библиотеки В. В. Сорокину. По работе в Центральном государственном архиве древних актов — А. Г. Шицгалу, Е. В. Александровой. Из отдельных специалистов — проф. И. В. Свенцицкому во Львове за весьма ценные справки, полученные автором через посредство академика И. Э. Грабаря, и за возможность ознакомиться с оригиналом Псалтыри Ивана Федорова. В Москве — проф. М. И. Фабриканту, а также заведующему нумизматическим отделением Государственного Музея изобразительных искусств Л. П. Харко. В Польше — директору Варшавской университетской библиотеки д-ру А. Левак, научной сотруднице Ягеллонской библиотеки в Кракове, д-ру С. Амейзеновой, а также д-ру С. Турчинскому.

Вся работа по изучению истории русской графики прошла в плане Института истории искусств Академии Наук СССР, руководимого пионером изучения истории русского искусства — академиком И. Э. Грабарем, имя которого здесь никак не может быть обойдено. Автор высказывает также огромную признательность В. С. Кеменову и Г. А. Недошивину, бывшим строгими редакторами его книги.

Автор хотел бы сделать замечание по поводу транскрипции названий древнерусских книг. В работе принята транскрипция «Псалтырь» (женского рода). Для обозначения книги «Деяния апостольские» принято обозначение «Апостол» с заглавной буквы; слово «апостол», начинающееся со строчной буквы, применяется к традиционным именам легендарных авторов. Мы пишем «Евангелие» с заглавной буквы для обозначения

всей книги, со строчной — для одной из ее частей. Мы ставим в кавычки имя «Луки» или какого-либо иного персонажа, когда мы говорим о гравюре в целом, и без кавычек имя, когда имеем в виду только фигуру изображенного.

Особой оговорки требует принятая в некоторых случаях методика публикации гравюр, их воспроизведения в книге. Автор и издательство решились на смелую меру. Они рядом с репродукцией гравюры «как она действительно была» публикуют ее порою раздельно: выделяют ее обрамление, увеличивают ее детали. В этом издательство и автор руководились совершенно сознательными намерениями, аналогичными тем, которые часто встречаются у ученых, изучающих древние фрески и публикующих отдельно фигуры и головы из них. В древней русской книжной гравюре легко растеряться. Ее легко представить себе как серию однородных «святых», упустить ее специфику как выдающегося вида реалистических исканий и достижений декоративного творчества. Публикация деталей произведения искусства — прием давно известный в науке о литературе, прибегающий к методу ц и т а т, когда надо обратить внимание на важную мысль или на характерную особенность. Путем выделения характерных, реалистически трактованных голов и лиц из гравюр XVI—XVII веков мы получаем возможность обратить внимание читателя на то, что было в старой русской гравюре по-настоящему свежего и правдивого. Обрамления гравюр, лица и другие детали, опубликованные отдельно, звучат по-новому, сильно.

Для репродукций издательство и автор остановились на технике растровой автотипии. Древние русские гравюры печатались на желтоватой бумаге и часто воспроизводились не очень четко. Автотипия дает наиболее близкое их воспроизведение.

По общему же плану автора данная книга, представляющая собой вполне законченный труд, является в то же время первым томом большой Истории русской графики, включенной под названием «История русского рисунка» в 5-летний план Академии Наук СССР.

Москва,
1946—1950 гг.

ВВЕДЕНИЕ

К ИСТОРИИ ВОПРОСА

Историография

Данная работа по времени своего составления отвечает юбилейной дате. За 80 лет до нее вышел первый специальный труд, посвященный истории русской гравюры. Для науки три четверти столетия — очень значительный период. В корне изменились за это время наши методологические принципиальные установки. Мы видим своеобразие, полное немалых ценностей, там, где наши предшественники видели одно лишь неумение. Мы по-иному — классово — подходим к общественным проблемам и по-другому решаем вопросы национальности и народности в искусстве. Вопросы техники и связи определенного искусства с его производственной основой нами теперь тоже разрешаются по-новому. Мы стали несравненно внимательнее к самим памятникам. Мы гораздо бережнее, чем раньше, ищем и оцениваем качества и особенности отдельных мастеров. Изучение искусства — точная система многих координированных знаний. Она становится на наших глазах зрелой, после многих болезней роста.

Все это дает повод для того, чтобы вновь пересмотреть и, по существу, воссоздать историю одной из самостоятельных и немаловажных ветвей нашего искусства. Изучение истории вопроса, необходимое для каждого добросовестного исследовательского труда, покажет, почему актуальной представляется именно та постановка темы, которая здесь дается. История русской искусствоведческой науки — исключительно важная тема, и здесь мы позволяем себе только небольшой экскурс в этой области. Его методический смысл выявится, можно полагать, сам собой.

Начиная с первых десятилетий XIX века, в России стали множиться изыскания библиографического характера. Лучшие люди у нас всегда любили и уважали книгу. На тему о значении книги в древней Руси можно написать тома; многое уже написано.[1] Оживление интереса к родной старине в начале XIX века, к национальной истории и к народности, характерное для Пушкина, лежит и в основе ревностного, несколько близорукого, но трогательного и честного собирания сведений, которое характеризует деятельность таких пионеров нашего книговедения, как Сопиков[2] или Евгений Болховитинов.[3] Первой стадией специального знания о русской книжной гравюре был каталогообразный книгоучет. Он был необходим и в той беспорядочной и далеко не всегда достоверной форме, которую ему придавали наши первые библиографы. Перечни Сопикова — это регистрация

Инв. № 889

всего, что было известно человеку, не без своеобразного благородства отдавшему книге всю свою жизнь. Мы учитываем, что эта регистрация проводилась зачастую поверхностно. В сведениях Сопикова многое неточно. В его списках фигурируют названия несуществующих книг. Многое было записано библиографом без личного анализа. Самые записи чересчур кратки и никак не удовлетворяют нашего интереса к тому искусству, которое было сопровождением русской книги,— к г р а в ю р е.

Но без Сопикова и Болховитинова, без первых регистраторов, к именам которых следует присоединить и другие — К. Калайдовича,[4] П. Кеппена,[5] нельзя представить развитие научных знаний о русской древней книжной гравюре на следующем этапе, начатом в 1829 г. «Описанием» библиотеки Ф. А. Толстого», принадлежащим перу Павла Строева.[6] Впервые здесь регистрация начинает вскрывать в книге ее состав, ее внутреннее убранство,— учитывать ее иллюстрации. Правда, все еще минимально сжато и сокращенно. Но эта «выявляющая» библиография, книгоописание, подводит нас значительно ближе к непосредственной нашей теме. Гравюра в старой русской книге осознается как ее необходимая и высокохарактерная составная часть. В трудах И. Снегирева[7] и И. Сахарова[8] этот этап изучения истории русской книжной гравюры получает свое углубление. И. П. Сахарова мы должны считать пионером нашего гравюроведения в точном смысле.[9] Оно приобретает лучшего своего представителя и многолетнего вождя в лице Д. А. Ровинского. 80-летней юбилей выхода в свет его труда «Русские граверы» (1870, Москва) совпадает с 55-летием со дня его смерти (в 1895 г.).

Ровинский и Стасов

История трудов Д. А. Ровинского о русской гравюре высоко поучительна и интересна как в фактическом, так и в методическом отношении. В 1858 г. молодой исследователь (ему было тогда 34 года) представляет на соискание одной из академических премий в рукописи сочинение, озаглавленное: «Обозрение русского гравирования на металле и на дереве до 1725 года». Всей нашей культуре повезло: рецензентом труда был выдвинут В. В. Стасов. Разбор рукописи Д. А. Ровинского Стасовым, опубликованный в том же году,[10] представляет собой блестящий пример весьма строгой и принципиальной полемики, один из лучших во всей деятельности знаменитого критика. Так как именно здесь, как раз Стасовым, а не самим Ровинским, были сформулированы требования к будущему историку древней русской гравюры, то представляется неизбежным остановиться на взглядах Стасова и на его методике.

Первый вариант исследования Д. А. Ровинского не удовлетворил Стасова. Труд Ровинского вырастал полностью из уровня знаний и приемов середины XIX века. Он был регистрационно-описательным и вместе с тем уже квалификативным. Он вводил в суждения о гравюрах эпитеты, цитируемые Стасовым не без иронии: «недурно, изрядно, чисто, многодельно, отчетливо, плохо, наскоро, гадко, очень гадко, лубочно, рисунок фигуры неправилен, резьба грубая». Стасов указывает, что такое «описание вовсе не научно», слова «ровно ничего не говорят, потому что мы из них не узнаем, какой рисунок фигуры: византийский ли, или русский (и если русский, то какой эпохи)». «Фигура могла быть неправильна, и однакожь относиться к какому-нибудь стилю». Сам Стасов не возражает по существу против многих весьма отрицательных оценок Ровинского, даваемых им древнейшей русской гравюре. Но весь разбор Стасова настолько принципиально важен и Ровинским был так по-настоящему послушно принят к сведению, что мы уже сейчас вправе установить следующее: Ровинский, активный, исключительно одаренный и деятельный собиратель и исследо-

ватель материала, в лице своего критика встретился со специалистом-историком, умеющим мыслить широко и планомерно, умеющим указать «знатоку» те пути, по которым его материаловедение может перерасти в настоящую науку. Исторические и искусствоведческие установки Стасова были, конечно, обусловлены его временем и его средою; но он был «ученее» Ровинского, все мышление Стасова было более систематично. История нашей гравюры, древней и более новой, как была она написана в XIX веке, есть плод содружества Ровинского и Стасова. В последнем счете в исторических сведениях последующих книг Ровинского затруднительно отделить то, что принадлежит ему, от того, что было Ровинскому подсказано Стасовым. Сличая текст изданий труда Ровинского с критикой Стасова, мы отмечаем, что Ровинский не отвел почти ни одного из замечаний Стасова, а, наоборот, принял все его указания фактического характера. Нашей задачей становится выявление методических требований, поставленных Стасовым перед историком ранней русской гравюры. Исторические оценки Стасова мы можем оставить в пределах XIX века и на его совести. Но принципиальные его тезисы важны и сейчас. Стасов принадлежит, как это хорошо известно советской науке, к числу передовых и прогрессивных мыслителей, к числу критиков, боровшихся за великое реалистическое искусство нашей родины.

Свою статью-разбор 1858 г. Стасов начинает со следующего наблюдения: «Требования от истории гравюры,— говорит он,— совершенно другие в наше время, чем прежде». «История каждого образовательного искусства излагается нынче не иначе, как в связи со всеми остальными искусствами и с общим ходом просвещения у данного народа». «Каждый факт в ней [в истории русской гравюры] противится голому изложению и описанию», «настоятельно требует настоящего исторического изложения, т. е. анализа, разработки в связи с прочими явлениями жизни и других искусств». Эти мысли, вполне жизненные и для нас, Стасов конкретизует на истории гравюры. Он неправильно считает, как и многие другие историки, что «гравюра (и преимущественно гравюра на дереве) при начале своего существования» — не что иное, «как продолжение миниатюрной живописи в рукописях». Давая в общем низкую оценку качества нашей древнейшей гравюры, Стасов устанавливает следующие требования к ее историку: «необходимо изучить ту эпоху, в которую явилась у нас гравюра, ее потребности и общее направление; необходимо изложить причины, обусловившие появление у нас гравюры; необходимо показать влияние нашего тогдашнего общественного развития на ту форму, которую приняла наша первоначальная гравюра; необходимо исследовать, была ли для гравюры нашей возможность явиться и существовать в другой форме, чем это случилось; наконец, показать, какое влияние имела гравюра на интеллектуальные и художественные интересы современного общества». Поскольку Д. А. Ровинский в первом своем рукописном труде этих вопросов не разрешал и не ставил, Стасов определяет его «исходную точку зрения» как «столько же неверную, сколько и неудовлетворительную». [11]

Заметим, что эти требования В. В. Стасова долго оставались как бы «программой-максимум». Ни Д. А. Ровинский, ни сам Стасов, ни кто-либо из писавших о русской художественной культуре после них не рассматривал нашей древней гравюры так широко и так принципиально. Сам Стасов в дальнейшем течении своего разбора подходит к истории нашей гравюры более узко. Он указывает на ее связь с историей нашей рукописной миниатюры и с техникой резьбы по металлу. «У нас,— говорит он,— до сих пор нет изысканий ни об русской миниатюре, ни об русской черневой работе... обойти ни того, ни другого невозможно тому, кто хочет писать историю

древней русской гравюры... Познание западной гравюры XV, XVI и XVII веков само собою предполагается также в истории русской гравюры в первый период ее существования». В дальнейшем В. В. Стасов обращает внимание на то, что Д. А. Ровинский пользовался в первом своем труде материалом недостаточно полным; план его он признает неудачным (разделение на «гравюру на дереве» и «гравюру на металле» повлекло за собой «два обозрения и два словаря»). Методические вопросы Стасова вновь становятся для нас высоко интересными на конкретном примере описания гравюры из Апостола Ивана Федорова. «Имеет ли первый наш эстамп черты сходства с произведениями какого-либо другого искусства, кроме русского, или носит признаки своей особенной самостоятельности и национальности? Рисунок и техника копированные ли или оригинальные?» Несколько дальше В. В. Стасов вновь ставит вопрос, но только в более общей форме. «С чего должен начать (и без сомнения начнет) историю русской гравюры будущий историк ее? Какой для этого самый естественный, рациональный путь? Он первоначально опишет (для самого себя) все гравюры разных школ, безыменных, с именем, с монограммою, стараясь как можно тщательнее и полнее определять характер, особенные признаки сочинения, рисунка и работы каждого эстампа, стараясь отыскивать сходство и различие в произведениях одного и того же или разных мастеров... Только после такого перечня возможно будет составление как исторического обозрения, так и словаря граверов». Это пожелание также до нашего времени осталось «программой-максимум». Сам Д. А. Ровинский, который, по первому отзыву Стасова — в 1858 г., «трусливо держался за одни только имена и монограммы», и впоследствии не распространил своего внимания на гравюры анонимные. В «разработке» Ровинским его материалов Стасов нашел тоже немало недочетов. «От историка и критика требуется более подробности, более определительности, более «специальности» в отчетах и приговорах его». «Эстетическая оценка есть самая слабая сторона нашего автора», пишет Стасов. Первый труд Д. А. Ровинского получил от Академии не премию, а только «почетный отзыв», поскольку нельзя было не согласиться со Стасовым, что «Сочинение... не вполне соответствует современным требованиям науки и критики и не вполне способствует познанию избранного предмета», несмотря на то, что оно «вполне самостоятельно» и на него «употреблен огромный труд». [12]

Второй разбор труда Ровинского

Нам можно здесь не касаться многих детальных высказываний Стасова об определенных произведениях нашей древней гравюры. Его разбор рукописного труда Д. А. Ровинского — только начало нового этапа в развитии нашей темы. Этап этот, характеризуемый обобщением и анализом взятых ранее на учет материалов, отмечен появлением первого издания «Хронологической росписи» И. П. Каратаева [13] и, через 6 лет после первого опыта, вторым вариантом труда Ровинского. В 1864 г. В. В. Стасов вновь разбирает, попрежнему рукописное, сочинение Ровинского, озаглавленное на этот раз «Русские граверы и их произведения с 1564 года до основания Академии художеств», за которое автор получил вторую премию Уварова. [14] Самый тон новой рецензии Стасова теперь совсем иной. Поскольку Ровинский принял во внимание указания первого отзыва и за 6 лет в корне переработал свой труд, рецензенту приходится констатировать значительное улучшение работы. Стасов, прежде всего, отмечает, что Ровинский включил в свой труд сведения о гравюре первопечатных славянских книг домосковского периода. «Историческое изложение начала русской гравюры,— по мнению Стасова,— не было бы удовлетворительно без указания преемствовавших его стадиумов у соплеменных славянских народов. Ровинский предполагал

«представить описание всех гравюр, находящихся при славянских книгах»; но это осталось неосуществленным. Подчеркивание связей русской ксилографии со старославянской является характерной чертой нового стасовского разбора. «Русская гравюра на дереве стоит в теснейшей связи со старославянскою гравюрою; она ей обязана своим происхождением и является прямою ее наследницею».[15] Стасов берет на себя задачу изложения исторических начал гравюры в книгах XV—XVI веков, напечатанных на славянском языке, что делает его разбор самостоятельным исследованием немаловажного интереса. Стоит отметить, однако, вывод Стасова, находящийся в противоречии как с этим его утверждением («русская гравюра — наследница старославянской»), так и с его указанием о гравюрах издания Скорины, «играющих важную роль в ряду славянских произведений ксилографического искусства». «И венецианские [т. е. старославянские, выпущенные в Венеции] издания, и издания Скорины не передали никакой другой школе высокого художественного совершенства своих гравюр на дереве и не имели в этом отношении никакого влияния на дальнейшее развитие искусства». «Где эти люди [Иван Федоров и П. Т. Мстиславец] учились книгопечатному мастерству, кто резал им первую русскую гравюру, изображение евангелиста Луки, для украшения напечатанной ими книги, неизвестно», говорит Стасов, высказывая вслед за тем, однако, соображение, которому впоследствии надлежало сыграть немалую и отрицательную роль в развитии наших знаний о русской гравюре. Это идея о зависимости нашего искусства печати от Германии, которую Стасов некритично и ошибочно называет «всегдашней поставщицей и учительницей [!] России»,[16] несмотря на то, что тут же приводит сведения, прямо тому противоположные, о том, как Германия, в лице Ганзы и Ливонского ордена, активно воспрепятствовала въезду в Россию нанятых по поручению Ивана Грозного на Западе художников и мастеровых, среди которых был и один типографщик. Мы вновь можем здесь не касаться конкретных замечаний Стасова, настолько увлекшегося своей «германской теорией», что он прибег к гипотезе (за которой, впрочем, не последовал никто) о некоей поездке Федорова и Мстиславца в Германию для обучения книгопечатанию. Как в этом своем втором разборе, так и в первом, В. В. Стасов под общим термином «русской гравюры» подразумевает и московскую, и украинскую, и белорусскую, признавая за ними, конечно, особое, автономное бытие, как и за виленской — литовской, только все больше места и роли отводя в общем этом комплексе «иностранцам». Мы высоко уважаем В. В. Стасова как передового художественного критика. Тем более строго должны мы отнестись к его ошибкам, которых у него было немало. Известно, как ошибался он в определении национального лица старой русской былины. Ошибочные взгляды Стасова на происхождение гравюры в России XVI века не помешали ему, однако, хорошо осветить русскую гравюру на меди. Он вновь подчеркивает связь наших первых мастеров металлической гравюры со всем кругом работ по металлу, серебряных дел мастерством, резьбой, «черневым делом». Заслуги Стасова, при всей той путанице, которую внесла в историю нашей гравюры его «немецкая теория», безусловно велики.

После Ровинского

Труд Ровинского появился в печати, наконец, в 1870 г.[17] Он является по существу третьим вариантом сочинения 1858 г. В него обильно включены текстуальные цитаты из разборов Стасова. Исключительно важно было добавление к книге «Сведений о гравировании и граверах при Московском Печатном дворе в XVI и XVII столетиях», составленных инспектором Московской синодальной типографии В. Е. Румянцевым. Здесь были впервые использованы архивные документы, касающиеся деятельности наших мастеров книги и

гравюры, причем XVII столетие дало значительно больше материалов, чем XVI век. «Сборник памятников», выпущенный тем же В. Е. Румянцевым в 1872 г.,[18] труды В. М. Ундольского[19] (с 1871 г.), упомянутого уже И. П. Каратаева[20] (1878—1883) знаменуют, после опубликования книги Ровинского, все более углубленное и специализированное изучение старой русской печати, книги и гравюры. В 1874 г., на III археологическом съезде (киевском), А. Е. Викторов впервые ставит вопрос: «Не было ли в Москве опытов книгопечатания до Ивана Федорова», и отвечает на него утвердительно.[21] Но в этом новом этапе развития нашей темы она в известной мере разорвалась на две достаточно независимые части. История книги изучалась у нас теперь отдельно от истории гравюры. Последняя как будто остановилась (в том, что касается древнейшего ее периода) на уровне, достигнутом Ровинским и Стасовым к 1870 г. Только исследование Г. Филимонова о Симоне Ушакове (1873), начинающее детализованное изучение гравюры XVII века, может здесь быть отмечено.[22]

В 80-х годах XIX столетия, на которые пал 300-летний юбилей Апостола Ивана Федорова, число сочинений, ему посвященных, необычайно возрастает, но скорее за счет популярных общих работ, в которых не только не углубляется наше знание о первопечатной нашей гравюре, но стирается, возможно, и проблема возникновения и особенностей нашей древнейшей книги. Из Ивана Федорова и тогда и впоследствии делали и благонамеренного ревнителя православия и романтического неудачника. Очень ценными остаются публикации документов львовского периода жизни Ивана Федорова С. Л. Пташицким[23] (1884); большой смысл имеют все исследования, помещавшиеся порой в провинциальных и трудно находимых изданиях, о деятельности отдельных типографий, из которых больше привлекали внимание украинские (волынские) и белорусские, нежели московские.[24]

Продолжалась самоотверженная и полная заслуг работа наших библиографов. К количественно наиболее полной доныне работе Ундольского, примыкающей к ней более подробной (в деталях) — Каратаева, добавилась, возможно наиболее доскональная по описаниям, книга А. Родосского[25] (1891). Труды П. В. Владимирова о Скорине и о начале славянского и русского книгопечатания должны быть оговорены особо.[26]

«Подробный словарь русских граверов» 1895 г.[27] представляет собой «совершенно переработанное» издание сочинения Д. А. Ровинского 1870 г., выполненное Н. Собко; но в части, касающейся нашей темы, изменений немного. История древней русской книжной гравюры в ее ранней фазе, в XVI веке, осталась как будто на уровне обсуждения Стасовым первых вариантов труда Ровинского. В конце XIX века значительно подвинулось знание гравюр XVII столетия. Очень важное значение и для нашей, специально книжно-гравюрной темы имели известные «Русские народные картинки» Ровинского[28] (1881), встреченные на этот раз полностью дружественной статьей В. В. Стасова,[29] и опубликованные Ровинским переиздания некоторых сюит гравюр на металле, близких к книге («История о блудном сыне», Синодик 1702 г.). Букварь К. Истомина был издан Д. А. Ровинским особо. Но в общем двадцатилетие после смерти Ровинского историю русской гравюры продвинуло не намного вперед. В конце XIX и в начале XX века все интересы специалистов по искусству книги были отданы более новому времени. Для изучения всей культуры XVI и, преимущественно, XVII столетий имеют большее значение такие общие труды, как «Быт московских царей» И. Е. Забелина,[30] «Словарь русских художников» Собко.[31] Главной заслугой данной эпохи перед нашей темой является — во исполнение одного из первых заветов В. В. Стасова — спе-

циальное и углубленное изучение русской миниатюры, живописи, общей русской культурной и художественной обстановки XVI и XVII веков. Очень много важных материалов дает нам Украина. Большой исторический труд Ф. И. Титова о типографии Киево-Печерской лавры, в книгах которой множество гравюр, остается во многих отношениях образцовым.[32] История книги обогнала, опередила историю гравюры, пожалуй, во всех отношениях. Популярные заметки по истории русской гравюры в словарях, в журналах и в таких, по существу, компилятивных трудах, как «История книги в России» С. Ф. Либровича,[33] «Гравюра и литография» И. И. Лемана,[34] отнюдь не радуют. Серьезнее труд И. М. Тарабрина о К. Истомине; достойно задумана была публикация «Арифметики» 1703 г. П. А. Барановым.[35]

Советское гравюроведение

Таков был актив науки о древнерусской гравюре к началу Великой Октябрьской социалистической революции. За 30 лет советской науки вся история нашей книги и нашей печати, в том числе и гравюры, была пересмотрена, и здесь необходимо дать отчет в том, что осталось от установок Ровинского — Стасова, что выполнено из их пожеланий, что надо сделать заново. Но раньше доведем до конца историографический обзор.

В 1923 г. выходит в свет одновременно несколько обзорных книг, посвященных истории книги и гравюры в России. Но все четыре труда, которые мы имеем в виду,— Буша,[36] Голлербаха,[37] Пакуля,[38] Щелкунова[39] (1-е издание) — не дают для нашей темы ничего нового. Это особенно досадно в отношении специально посвященной истории гравюры и литографии в России книги Э. Ф. Голлербаха, который ограничился в главе «Русская гравюра в XVI и XVII веках» простым пересказом Ровинского, порой дословным, отведя к тому же половину главы народным картинкам, относящимся, как известно, по большей части к XVIII столетию. Новое началось, однако, со следующего года. На Украине, в Киеве, журнал «Бібліологични вісти» и Украинский институт книговедения (УНІК) стали центром весьма ревностного изучения всей ранней украинской книжной и гравюрной практики. Труды проф. С. И. Маслова[40] и проф. П. Н. Попова, опубликовавшего очень ценные материалы по украинской гравюре,[41] затем В. Романовского,[42] И. Огиенко,[43] Н. Макаренко,[44] В. Сичинского,[45] Н. Голубца,[46] хотя и содержат ряд ошибочных положений, все же обогатили нас весьма существенными сведениями по ряду отдельных вопросов книжной гравюры. В материалах украинской старой печати нельзя не считать относящимися к нашей теме сведения о работах Ивана Федорова в Остроге и Львове. Как раз львовские ученые, в первую очередь проф. И. С. Свенцицкий,[47] опубликовали материалы очень и очень полезные. С немногими оговорками то же надо сказать и о деятельности белорусских ученых, пересмотревших гравюры изданий Скорины и все сложное богатство книжного искусства своей республики.[48] В Москве и во всей РСФСР изучение старой русской книги и гравюры было также весьма активным. В Саратове выступил с несколькими важными для истории печати XVI и начала XVII века работами А. Гераклитов.[49] Из стен Ленинской библиотеки в Москве вышла специальная работа о Н. Фофанове А. С. Зерновой,[50] неутомимо работающей до последнего времени над историей нашей старой книги. Юбилей Апостола Ивана Федорова в 1933 г. послужил толчком к объединению всех вопросов, связанных с возникновением и ранним развитием национальной русской гравюры в книге. Но прежде чем учесть подведенные в связи с этим юбилеем итоги изучения длительной работы русских ученых, нам необходимо здесь внимательно разобраться в ложной теории, повторявшей до недавнего времени взгляды о немецком происхождении нашего гравюрно-книжного искусства.

С 1917 г.[51] А. И. Некрасов в Москве и несколько позднее Н. Макаренко в Киеве, подчеркивая и преувеличивая сходство рамки Апостола 1564 г. с рамкой, помещенной в нюрнбергской Библии Ф. Пейпуса, изданной в 1524 г., стали защищать тезис о немецком происхождении нашей гравюры и, вместе с тем, самой нашей печати. Нельзя умолчать о том, что это сходство двух рамок, разбираемое ниже, было признано рядом других исследователей.[52] Всплывали все призраки, все тени прошлых домыслов писателей XIX века, которые в свое время видели в роли «русских Гутенбергов» (выражение Строева) мифических или полумифических немцев или датчан. Н. Макаренко, становясь на позиции украинского национализма, явно стремился принизить московскую школу гравюры. А. И. Некрасов последний раз, в попытке ввести историю русской старой гравюры в общую историю русского искусства XVI—XVII веков,[53] делает это уже аподиктически, считая доказанными свои предположения.

Только конкретный разбор и анализ самого материала смогут выявить подлинно научную и художественную правду касательно исторического места нашей древней гравюры в общей картине развития национального и европейского искусства. Но произведен ли такой анализ? Специальная небольшая монография Н. С. Большакова о московской фигурной гравюре[54] была всецело построена на выводах А. И. Некрасова. В новейших публикациях, посвященных Ивану Федорову, в популярных работах И. Баса,[55] А. Д. Маневского,[56] в помещенной за границей статье Н. П. Киселева[57] вопрос или обходится молчанием, или разрешается осторожнее, но в том же плане. Аналогична и позиция академического сборника 1935 г. «Иван Федоров первопечатник», где рядом с очень ценными материалами была предоставлена трибуна «немецкой теории», анализы же проф. П. Н. Беркова и отдельные замечания академика А. С. Орлова не складывались в общую решающую систему.[58] Только опубликованные позднее две статьи члена-корреспондента АН СССР М. Н. Тихомирова наметили иную позицию.[59]

За последние 10 лет многое сделано и выяснено. Помимо работы А. С. Зерновой, в не опубликованных еще диссертациях, М. Е. Кац и доцента Львовского полиграфического института С. В. Воеца подобран и изучен орнамент старой книги. Очередь, естественно, подошла к книжной гравюре. История книги и история графики вновь сближаются.

В конце данного историографического обзора, явившегося необходимым введением ко всей нашей работе, хотелось бы подвести итоги тому, что сделано нашей наукой.

Методические вопросы

Можем ли мы, прежде всего, утверждать, что советские исследователи освоили весь материал нашей темы? Что было сделано за сто и больше лет библиографической, библиотечной и музейной работы?

Думается, что в порядке накопления материалов сделано многое. По всей вероятности, нет больше неизвестных науке русских первопечатных и старопечатных книг с гравюрами, не взятых на учет. Остаются возможные варианты изданий, и, безусловно, многие из книг должны быть изучены более подробно, более досконально, чем это делалось доселе. Вместе с древней книгой взята на учет и гравюра в ней. Но надо прямо сказать, что изучена она гораздо хуже книги, например шрифтовой ее стороны. Вся предметная, наиболее самоотверженная и трудоемкая работа над нашим материалом была в руках книговедов, а не искусствоведов. Кто из последних занимался искусством нашей старой книги, понимаемой как синтез типографской и художественно изобразительной сторон? Старопечатная книга, спрятанная в трудно доступных хранилищах, редко видела у себя

в гостях историка искусств, интересовавшегося гораздо больше миниатюрой в рукописной книге, нежели гравюрой в книге старой печати. В каталогах старопечатных книг далеко не всегда приводились указания на гравюры в последних и почти не давался их анализ. В хранилища древних печатных книг почти никогда не приходили и полиграфисты, знатоки техники, от которых можно было бы ждать многих авторитетных решений, касающихся приемов печати.

Поэтому нельзя сказать, что в этой области все сделано. Но все же можно утверждать, что теперь мы гораздо лучше, чем это было в XIX веке, изучили технику старой книги и гравюры; что у нас, в силу этого, все права на то, чтобы разрешить вполне объективно немалое количество недоразумений и ошибок, наличествовавших доселе в интересующей нас области. Так, ссылки на «грубость» мы теперь уже не примем по отношению к искусству, далекому от нас по времени, но высоко интересному как в историческом, так и в технологическом разрезе.

Знаем ли мы достаточно историческую действительность, окружавшую нашу книгу и ее спутницу — гравюру — в XVI и XVII веках? Можем ли ответить на вопрос о взаимных связях нашего общекнижного мастерства и гравюрного искусства с другими идеологическими проявлениями эпохи? Можем ли уточнить и определить место книги и гравюры в русской исторической жизни на протяжении полутораста лет, нами здесь изучаемых? На этот вопрос нельзя ответить полностью утвердительно. Важно то, что у нас теперь гораздо больше материалов. Если раньше на иллюстрацию в старопечатных книгах смотрели исключительно с сюжетной стороны, подходя к ней как к памятнику религиозно-культовой практики, то теперь нам ясно, какое огромное богатство художественных, декоративных, эстетических, а порой и реально жизненных элементов воплощено в старой русской книжной гравюре.

В противовес всему XIX веку мы в ней увидели немалую красоту. Прокопий Чирин, известнейший иконописец рубежа XVI и XVII веков, в своих композициях для Евангелия 1627 г., Симон Ушаков в гравюрах для книг Симеона Полоцкого [60] ценны для нас именно как художники, произведения которых имеют общеэстетическую ценность, перерастающую религиозно-конфессиональное содержание книг, в которых мы их находим.

Настоящая наша работа должна будет показать, как много интересного было до сих пор еще неведомо исследователям, скрыто в страницах старых наших изданий. Имена мастеров можно изучить и установить теперь точнее, нежели это было сделано в XIX веке. Однако архивные материалы до конца не разобраны, и автор в этом отношении смотрел на свою задачу скорее как на систематизацию и уточнение взятого уже ранее на учет, нежели как на искание каких-либо абсолютно новых записей о мастерах нашего печатного дела, хотя и такие материалы удалось найти. В архивах бывшего министерства иностранных дел и других ведомств удавалось также обнаружить кое-что новое о наших старых печатниках, [61] и, конечно, надо будет лишний раз проверить и уточнить все материалы, которые сберегены в наших хранилищах, о деятелях печатно-графического искусства старых времен.

В каком положении ныне вопрос о взаимосвязях нашей русской книги и русской гравюры со старославянской, с украинской, белорусской, литовской, с западноевропейской?

В противовес дореволюционной науке советская наука воспитала в себе высокое уважение к национальным культурам наших братских республик. Для нас теперь немыслимо говорить, как в XIX веке, о киевской, могилевской и даже львовской «школах» р у с с к о й гравюры. Мы не можем не

интересоваться работами и достижениями Ивана Федорова-москвича в Заблудове, во Львове, в Остроге. Мы стремимся выяснить, что принадлежит русскому, что — украинскому народам. Скорининские издания нас интересуют, как это было уже отмечено Стасовым, в качестве предшествующих звеньев в цепи, важная часть которой выкована Москвой. Мы оставляем Берынду и Илию Украине и начинаем в нашем труде учитывать приемы оформления и иллюстрации украинской книги, когда она вошла в прочное соприкосновение с московским издательством. Но мы, понятно, считаем обязательным хорошо знать все своеобразие трактовки отдельных образов гравюры, особых технических приемов построения книги на Украине. Мы считаем, что русская книжная гравюра — важный и специальный объект внимания и изучения и ее нельзя сливать с ее соседками-сестрами, происходящими от одних родителей. И мы знаем, что русская книга и русская гравюра многое давали этим своим сестрам и много брали у них, знаем, что это необходимо учитывать, объяснять, понимать.

На вопрос о связях и отношениях с Западом ответит само наше исследование. Оно обязано здесь быть гораздо более точным, чем были раньше многие труды наших специалистов. Западные материалы в настоящее время изучены несравненно лучше, чем в XIX веке. Многие конкретные связи установлены точно, другие — менее наглядно. Но если и не все нами здесь выявлено, общая картина соотношений русской книги, русского искусства и, что вводится нами впервые, русской техники печати с западной достаточно ясна, чтобы мы могли здесь выступить и против многих привидений прошлого и против иных неточностей настоящего.

Русская книга и гравюра родились в трудную эпоху реформ Грозного. Наше исследование должно будет внести ясность в ряд вопросов искусства и культуры этого и последующего времени. История русского искусства не должна будет более игнорировать русскую книгу, русскую гравюру, подвергавшиеся тем же стилистическим изменениям, как и наша живопись, выражавшие идеи передовых людей того времени.

Искусство книги

Пункту, касающемуся связей гравюры с миниатюрой в книге рукописной, посвящена особая глава нашей работы. Здесь, во введении ко всему исследованию, следует остановиться еще на одном моменте. Автор данного труда в течение всей своей самостоятельной научной деятельности защищал идею единства книжного организма — продукта своеобразного и целостного процесса «искусства книги», в противовес «искусству в книге». Именно потому нельзя отбросить эпитет «книжная» в заглавии этой работы, что вся изучаемая здесь художественная продукция связана с книгой, для нее была предназначена, определялась в очень многом — как будет показано — ее композицией, характером печати и общим книжным убором. На протяжении всей изучаемой эпохи у нас было «станковых» гравюр сравнительно так мало, что их вполне возможно или рассмотреть особо, или вообще вывести из поля зрения, как относящиеся к иному, более позднему этапу развития.

Взаимоотношение гравюры с книгой как с печатным организмом, а во внутренних границах гравюры — между «фигурной», крупнопланной, фронтисписной иллюстрацией и элементами декоративными: заставками, концовками, обрамлениями,— решается в данном труде каждый раз согласно требованиям материала. Автор считал необходимым давать аналитический отчет о каждой фигурно-изобразительной гравюре, встреченной им в старопечатной книге; но весь другой материал, как было уже указано, взят на учет в исключительно точном и библиографически безупречном труде А. С. Зерновой, дублировать который нет необходимости. Именно в силу данных соображений помещенный в конце настоящего исследования пере-

чень старых русских изданий с гравюрами ограничен только теми книгами, которые могут быть названы «иллюстрированными». Самое понятие «иллюстрации», при всей его сложности, достаточно отчетливо и для книговеда и для историка искусств. Это понятие синтетично; и именно в силу этого рассматриваемые в данной работе имена со всеми, по необходимости краткими, их характеристиками мыслятся не столь как имена «резцов» или «рисовальщиков» по Ровинскому — Румянцеву, а как фамилии и прозвища древних «мастеров книги», подлинных творцов-художников ее целостного и порой по-настоящему прекрасного обличия.

Старая русская книга долгое время была нами забыта. Обычно она являлась объектом внимания только немногочисленного круга собирателей, «чудаков», ценителей редкости; далеко не все они могли, как это сделал И. П. Каратаев, признаться в подлинной любви к ее своеобразной и строгой красоте. Но старая русская книга, подобно многому иному в древнерусской культуре, отнюдь не была продуктом бездумного механического ремесла. Русский «делатель книг», как четко и хорошо называл себя Иван Федоров, был мастер, исполненный достоинства и ответственности, любви и знания. Его книги часто снабжаются в конце трогательными обращениями к читателю извинить погрешности, им, возможно, в печати допущенные. Он ставит созданную им книгу выше себя. Он скромно говорит о своем труде, учитывая, что полученный результат — книга — будет бесконечно важнее, нежели самая его жизнь.

«Нам же, работающим по воле господа нашего Исуса Христа и слово его по вселенной рассевающе, егда же приити ему в глубоку старость и начасте главе его [речь шла о гетмане Ходкевиче] болезнию одержиме бывати, повеле нам работания сего престати и художьство рук наших нивочтоже положити, и в веси земледеланием житие мира сего препровождати: еже неудобно ми бе ралом, ниже семен сеянием, время живота своего сокращати; но имам убо вместо рала художьство наручных дел осуды, вместо же житных семен духовная семена по вселенной рассевати... Да бых не сокрыл в земли таланта».[62] Оставим в стороне традиционную ссылку на божество. В этих строках искренне и глубоко сознательно выражено отношение древнего русского мастера книги к его делу. Его работа — идейна. Область книги и гравюры в ней — одновременно технологическая и идеологическая область.

Задачи данной работы

В свете этих данных устанавливаются и те задачи, которые должен был поставить перед собой автор предлагаемого исследования. Он считает, что древнерусскую гравюру, как и древнюю нашу книгу, у нас еще недостаточно знают. К сожалению, приходится отметить, что в «Истории русского искусства» под редакцией И. Э. Грабаря (1914) не нашлось ни единого слова о русской древней гравюре и что все другие историки старого русского искусства находили возможным о гравюре старого времени распространять неточные, часто прямо неверные и во всех случаях неполные сведения. Хуже того. В вышедших совсем недавно научных или популярных трудах мы находим удручающие ошибки. Во II томе «Истории русской литературы» (1948 г.) помещены в двух местах совершенно неверные сведения о книге «Учение и хитрость ратного строения пехотных людей», что будто бы «русский художник Благушин делал в Голландии (!) по царскому заказу гравюры на меди»,[63] тогда как по опубликованным еще в XIX веке сведениям мы точно знаем, что Благушин выполнил для данной книги только один рисунок титульного листа и в Голландию не ездил. В массовом учебнике по истории СССР, вышедшем в 1949 г., не только помещены полностью устарелые сведения о происхождении печати в Москве,

Научная библиотека

но и гравюра из «букваря» Поликарпова 1701 года опубликована с подписью: «С гравюры из Азбуковника Бурцева 1637 года».[64] Думается, что с таким положением дальше мириться нельзя.

Перед советским историком графического искусства нашей Родины встает, таким образом, задача точными описаниями подробно ознакомить как специалистов, так и широкие круги читателей с тем, что представляли собой древние русские гравюры. Для данного тома в качестве четко очерченной темы избрана гравюра в книге. В древней Руси были и иные гравюры — на материи («антиминсы»), на отдельных листах бумаги. Их можно не касаться, учитывая их полную изученность.[65] Но совершенно ясно, что одной только публикацией материала советский историк искусства ограничиваться не имеет права. Он обязан дать истолкование этого материала, его анализ, его объяснение. Первое должно быть неразрывно связано со вторым.

В таком плане проводится советской наукой об искусстве анализ памятников древнего искусства, показано на примерах трудов по истории старой русской культуры, литературы, архитектуры, ремесла,— трудов, которых в данное время уже много.[66] Исследователь должен уметь объяснить особенности искусства старого времени, исходя из содержания образов искусства. Для него обязательно разбираться в смысле даваемых старым художником образов, а не в конфессиональном «сюжете» той или другой гравюры. Их содержание в подавляющем числе случаев было связано с господствовавшей идеологией. Изучая древнерусскую книжную гравюру, исследователь находится еще в пределах средних веков, когда господствовала идеология религиозная. Не вопрос о том, «правильно» ли с точки зрения канона изображен тот или иной персонаж церковных легенд, интересует нас, а проблема того, что́ именно скрыто за введением в гравюру того или иного нового мотива, например оленя и единорога у Ивана Федорова, войны и мира у Симона Ушакова. Только так мы решаем вопрос об использовании огромного запаса сведений «иконографии», особой ветви наук об искусстве, достигшей особого расцвета в трудах таких знаменитых русских ученых XIX века, как Ф. И. Буслаев, Н. П. Кондаков, Д. В. Айналов, Е. К. Редин и многие другие.[67]

Есть и еще одна огромной важности задача всей нашей науки: борьба с космополитизмом, опровержение лживых наветов о «влияниях», под которыми якобы только и могла развиваться русская культура. Исследователь должен разобрать каждый из тех случаев, которые давали повод старым и, к сожалению, даже новым ученым (как, например, высоко ценимая нами специалистка А. С. Зернова) проводить такие мнения, и — опровергнуть их. Именно в силу этого исследователю надо совершить и некоторые экскурсы в историю искусства западных народов. «Каждая нация,— учит нас И. В. Сталин,— все равно — большая или малая, имеет свои качественные особенности, свою специфику, которая принадлежит только ей и которой нет у других наций. Эти особенности являются тем вкладом, который вносит каждая нация в общую сокровищницу мировой культуры и дополняет ее, обогащает ее».[68] Наша страна никогда не стояла на коленях перед иноземной культурой. Исследуя деятельность Ивана Федорова и Симеона Полоцкого, мы видим, как много они знали, как самостоятельно творчески перерабатывали все взятое ими из этой сокровищницы мировой культуры.

Задача нашего исследования — показать самобытность и национальную художественную качественность древнерусской книжной гравюры, ввести ее как новое и полноправное звено в историю нашего искусства. Для объяснения же подлинного исторического значения нашего материала, как

«вклада», о каком говорит товарищ Сталин, важно опереться на связи данного вида искусства с жизнью. Великое философское учение об отражении, развитое В. И. Лениным, должно лежать в основе объяснения этих связей.

В истории искусств существует мнение, что средневековое искусство якобы никогда не обращалось к жизни непосредственно, что художники, замкнутые в своих кельях, только копировали, только бесконечно повторяли «подлинники», т. е. образцы прежнего искусства, творили по «традиции», не по живым импульсам, получаемым ими от действительности. Опровергнуть такой «имманентизм», выведение «искусства из искусства», можно двойным путем: установлением решающих различий одного памятника по отношению к другому,— и указанием на реальные черты действительности, проникающие в то или иное произведение искусства в связи с конкретной исторической ситуацией. Эта работа очень трудна, особенно если мы учтем отдаленность церковных книг, из которых взяты материалы нашего исследования, от исторических событий жизни нашей страны в древнее время. Но то возражение, что непосредственных отражений событий русской истории XVI—XVII веков в нашей древнерусской книжной гравюре нет и быть не могло, поскольку она обслуживала почти исключительно церковную книгу, не должно останавливать нас. Если не данное исследование, которое является первым и отличается, без сомнения, недочетами, неизбежно свойственными всякому первому труду, то последующие, более детальные изыскания сумеют точно указать на связи между древнерусской книжной гравюрой и родившей ее жизнью.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ЖИВОПИСЬ И ПЕЧАТЬ

Рукопись и печать

Миниатюра и рукопись — прекрасный и целостный синтез письмен, орнаментации и изображения — дают нам один, определенный образ книги; в разных стилистических рамках он своеобразен, но всегда закончен. Печать же в истории культуры и в практике искусств создала совсем иной, в корне непохожий образ книги.

Предпосылка всего дальнейшего исследования,— признание факта, что русская книга XVI века — продукт печатного искусства Маруши Нефедьева, Ивана Федорова, Петра Тимофеева, Андроника Невежи,— очень продуманный и прекрасно найденный синтез всего предшествующего развития книги рукописной, снабженной миниатюрами, и новой, общеславянской и общеевропейской, техники печати. Нашу древнейшую книжную гравюру нельзя понять, не зная нашей миниатюры, не зная, однако, и ксилографии XVI века. И здесь мы обязаны добавить еще одно — не зная и нашей живописи.

Один из основных методических постулатов Стасова, обращенный к будущему историку русской гравюры, касался необходимости установить связь между гравюрой в старопечатной нашей книге и миниатюрой в более ранней, рукописной книге. Стасов, разделяя точку зрения, господствовавшую в его время в истории искусств, считал, что гравюра в книге возникла как суррогат миниатюры. Для нас сейчас вопрос ставится по-другому. Мы знаем, во-первых, что гравюра не с м е н и л а и не з а м е н и л а миниатюру. Гравюра все время, вплоть до XVIII века, существовала рядом с миниатюрой. Мы знаем, во-вторых, что функции миниатюры в значительной мере отличались от роли гравюр в книге.

Было бы излишне настаивать на роли техники в сложении художественного образа. Книгопечатная техника построения книги определила новую, четкую структуру строк и колонок текста на странице, обусловила равномерность очертаний букв и в орнаментике, как и в иллюстрации, принесла, в процессе закономерной эволюции, победу однотонной черной печатной графики. Линия, обрезанная резцом гравера на дереве, сменила плавные очертания контура миниатюр, скрываемого в большинстве случаев кроющей гуашью картинной расцветки.

Как известно, ранние гравюры в книгах часто расцвечивались.[1] Это подцвечивание от руки давалось в двух вариантах: оно имитировало миниа-

тюры, но развивалось также и в ином направлении — в направлении удешевленного и убыстренного трафарета народной — лубочной — картинки, а не драгоценной эмалевидной живописи последних молитвенников XV—XVII веков. Ведущей стала именно эта, достаточно примитивная расцветка, столь характерная уже для первой в Европе книги с гравюрами на дереве — «Драгоценного камня» Ульриха Бонера, выпущенного А. Пфистером в Бамберге в 1461 году. [2]

У нас на Руси в XVI и XVII веках книжные гравюры порою тоже раскрашивались, но делалось это несравненно тщательнее. Отношение к книге было в русской культуре более внимательным и бережным. Таких примеров расцветки гравюры, как экземпляр «анонимного» Евангелия в Ленинской библиотеке, другие страны не знают.

Искусство оформления книги в своем развитии знало достаточное количество различнейших гибридных форм, расположенных между такими принципиально противоположными явлениями, как средневековая рукопись с миниатюрами и новая книга с гравюрами на дереве. Миниатюра долго еще жила в печатном организме. Гутенберг и Ментелин оставляли в наборных полосах издаваемых ими книг свободные места для внесения туда яркоцветных литер, выполненных пером и кистью. Имеется множество соприкосновений одной техники с другою; книга печатная — продукт величайшего в мире изобретения, детище новой идеи нового класса — не с самого начала находилась во всеоружии своих выразительных возможностей. [3]

У нас были примеры книг, из которых вырваны гравюры и заменены миниатюрами (экземпляр Евангелия 1600 г. в ГИМ).

Со всею осторожностью, зная о существовании всех этих и многих других переходных форм, мы хотели бы установить здесь эволюционные этапы построения и оформления художественного организма книги. Установление такой типологии не только интересно для специалиста по книжной истории, но оно поможет выявить в ней особое место русской книги с миниатюрами и гравюрами.

Западноевропейские книги средневековья, восточноевропейские и русские отправляются от кодексной формы книг-тетрадей, изготовленных из пергамента. Такая книга, в противоположность свитку, состоит из листов, страниц и разворотов. [4] Художественной задачей создателя такой книги является так организовать содержание книги (ибо в книге ведущим всегда было и останется воплощенное в шрифте определенное текстовое содержание), чтобы оно разместилось в плоскостях страниц, разделенное на полосы — колонны строк, приобретающие определенные пропорции и пользующиеся теми или иными средствами для выделения, подчеркивания и выявления особо важных граней текста: будь то начало его или конец, будь это какое-либо событие, о котором в тексте повествуется, какой-либо связанный с текстом образ. Все то, что мы в рукописных книгах средневековья называем «миниатюрой», есть, в сущности, не что иное, как работа художника рядом с текстом, параллельно с перепиской текста. Градации взаимоотношений между переписчиком и миниатюристом определялись не только техникой, но и стилем. Учитывая это, следует попытаться выяснить роль миниатюр в средневековой рукописной книге. Русская книга с миниатюрами — произведение большого, серьезного, полного ответственности труда целого коллектива исполнителей. Начиная с XI по XVII век рукописную книгу исполнял не только переписчик, но и художник. Самый стиль книги менялся. Ранние Евангелия весьма непохожи на книги того же содержания более поздних столетий. Рисунки становились ближе к жизни, отражая процессы распространения культуры в таких центрах, как Киев и Владимир, Новгород и Москва.

Функции миниатюры

Роль миниатюры в рукописной книге лучше всего понять, исследуя ее отдельные функции.

А. Миниатюра-обрамление. Это самая ранняя функция живописи в рукописной книге. Она была налицо в арках малоазийско-римского календаря 354 г.,[5] переходит в таблицы «канонов», получает широчайшее распространение в ряде рукописей каролингской эпохи, вроде Псалтыри Фольхерта,[6] и затем сливается с узорочьем полей готической, восточной и, отчасти, славянской миниатюры, с одной стороны, и с архитектоническим фоном, спровождающим «выходные» миниатюры,— с другой. Практическая задача обрамления сводилась к организации самой полосы текста на странице. Для гравюры в русской книге это первое выявление книжного искусства средневековья имело огромное значение. Оно было сохранено и в книге старой западной печати в виде часто встречающегося обрамления текстовых и титульных страниц.

Б. Миниатюра-разделение. Она имела несколько более позднее происхождение. Сюда относятся растительные, тератологические или геометрические композиции, подчеркивающие начала и концы текстовых отделов, делящие текст орнаментальные полосы. Сюда же можно отнести и выработавшееся в более позднее время оформление примечаний на полях, маргиналий,— «цветков» нашей старой книги. Сюда относится, конечно, и выделение заглавных букв. Без этих разделительных остановок для глаза, вносимых художником, текст не мог бы с достаточной легкостью осваиваться читателем. Первоначально чисто служебная роль всех разделительных и выделительных элементов стала восприниматься и трактоваться позднее как декоративная. Такая миниатюра имела наибольшее распространение. Инициалы, столь многоразличные, тоже могут быть отнесены к этой группе. Все эти функции миниатюры перешли и к более поздней гравюре.

В. Миниатюры — сопровождение текста. Они могли быть законченными, картинными, определяющими содержание книги. Они были портретными, «выходными», выявляющими общий образ книги путем той или иной характеристики ее автора. Они строились зачастую независимо от канонического текста, только «прикладывались» к нему, были самостоятельными произведениями искусства, таблицами *при* книге, а не *в* ней. Портреты не авторов, а собственников книги, светских лиц — Святослава в Изборнике 1073 г. или Ярополка в кодексе Гертруды,[7] германских Оттонов в Евангелиях XI века — классические примеры такого «сопровождения», причем на Руси портреты были реалистичнее и проще, чем в других странах. В истории средневековой книги этот тип миниатюры то исчезал, то появлялся, но в последнем счете оказался устойчив и вошел в нашу печатную книгу как ее фронтиспис.

Этот опыт классификации книжной миниатюры строится по признаку оформительских функций миниатюры. Но необходимо и другое рассмотрение всей темы. Фронтиспис, как приложенная в начале книги синтетическая композиция, противопоставляется вводимой в текст отдельной страничной или полустраничной миниатюре — картинному изображению или виньетке частного значения.

Миниатюра в книге, помимо оформительских функций, имела также и иные, идеологические задачи. Эти задачи были самыми важными, наиболее прогрессивными.

Г. Миниатюра-иллюстрация. Здесь имеется в виду такая миниатюра, которая ставит перед собой задачи изобразительного истолкования, интерпретации, комментирования. Она часто была «сопровождающей» книгу самостоятельной «таблицей». Но она порой разбегалась по полям, находила себе место между строками, очень часто помещалась в поле начальной

литеры-инициала. Она бывала декоративной или чисто тематической. Она оказывалась порой драгоценной для историка культуры и была также чаще, чем иная, произведением первоклассных художников. Она бывала четко оформленной — как прямоугольник, выделенный из столбца или полосы особой рамкой. Но иногда она обретала полную свободу от всякой тектоники и превращалась в беглую заметку художника-читателя на полях книги. Она бывала порой очень живой, остроумной и тщательной; иногда ненужной, традиционной и небрежной. Она помогала, но она порой и мешала тексту. В нашей старой печатной книге иллюстрация, выполняемая гравюрой, трактовалась оригинально; на Украине — иначе, чем в Москве. В белорусской книге (Скорины) XVI в. и в украинской книге XVII в. именно она получила первой «право гражданства» в печати, войдя в наборную книгу, может быть, ранее других здесь намечаемых видов декоративного и изобразительного искусства.[8] Но в Москве гравюра н и р а з у не выполняла той роли, которую выполняла иллюстративная миниатюра в более раннее время.

Д. Миниатюра - д е к о р а ц и я. Рукопись могла быть украшена линейным и цветовым узором совершенно самостоятельно, независимо и от обрамляющих задач, преследовавших вначале ту же организующую функцию, какую впоследствии выполняли простые наборные линейки вокруг страницы, и от иллюстративных, и от всех иных. Историк средневековой книги с некоторым удивлением отмечает, что чисто декоративного искусства в рукописной книге было не так много. Использование золота, например, сплеталось в средневековом художественном мировоззрении с определенным комплексом символики. Но, конечно, иллюстративно-декоративная, смысловая и лишь попутно украшающая миниатюра была главенствующей во все время существования рукописной книги. Принцип такой миниатюры — тематика, воплощенная в узорочье и цвета,— объединял все отдельные задачи искусства средневековой книги и, по существу, сохранился в печатной книжной продукции с начала и до конца.

Только в особых случаях или в определенные времена мы отмечаем распад этого объединенного книжного искусства. Для средневековой рукописной книги Запада и Востока оставалось типичным стремление к слитности всех элементов, и художник, никогда не забывавший о тексте, откликался и на конфигурацию его шрифта, тогда как переписчик стремился красотой букв, строк и пропорций поднимать свою каллиграфию на степень подлинного искусства. Но имеются, конечно, и случаи превалирования в рукописной книге чисто «эстетических» элементов. Эти случаи учащаются к концу средневековья и, как всякий преувеличенный, отрывающийся от содержания эстетизм, выявляют упадочность стиля. Вся позднеготическая миниатюра, противостоявшая Возрождению, относится сюда.

Всемирная история миниатюры еще не написана. Наука еще подбирает материалы, публикует их по школам, порой вырывая их из книжного единого организма, относясь к миниатюре как к самодовлеющей картинке. Сделано уже очень много. Впереди идут в данное время изучение и оценка миниатюры византийской, сравнительно недавно открытой трудами русских ученых, начиная от Н. П. Кондакова.[9] Работы его преемников: Айналова,[10] Редина,[11] в наши дни — В. Н. Лазарева и М. В. Алпатова,[12] западных последователей русской науки — Викгофа,[13] Вейцмана,[14] Эберсольта,[15] Буберля и Герстингера,[16] Фрайнда, де Уолда,[17] Бухталя,[18] Морея,[19] — делают византийскую миниатюру более известной, чем итальянскую, испанскую, английскую, немецкую.[20]

Все труды этих исследователей нам известны. Это не означает, что мы идем по их дороге. Наоборот, мы констатируем, что, за немногими

исключениями, они или превращают изучение миниатюр в иконографические, часто чисто схоластические изыскания, или же занимаются чисто-эстетским любованием миниатюр, отрывая их от книги как целостного организма.

Прекрасно изучены издревле пользовавшиеся популярностью миниатюры франко-нидерландские, литература о которых необозрима. [21]

Изучение русской миниатюры началось в трудах Ф. И. Буслаева; [22] продолжено оно было Н. П. Лихачевым, [23] Д. В. Айналовым, [24] В. Н. Щепкиным, [25] А. Н. Свириным [26] и другими. [27] Публикация избранных миниатюр XVI века из богатейшего запаса Ленинской библиотеки весьма помогла теме нашего исследования. [28]

Нам нет надобности связывать русскую древнюю книжную гравюру с очень отдаленными по времени и расстоянию школами; но мы обязаны сопоставить два основных типа русской книги эпохи Грозного: печатную и рукописную, ксилографии в первой из них и миниатюры во второй. Изучение становления, роста, достижений древнерусской книжной гравюры — основная задача настоящего труда. Нам придется не раз сопоставлять гравюрные решения с миниатюрами, но уже сейчас очень важно подчеркнуть принципиально иное, при сохранении тех же функций, качество нашей гравюры в книге, в корне отличное от миниатюры.

Функции гравюры

Гравюра на дереве в нашей первопечатной книге развивалась по тем же линиям, что и миниатюра.

А. Гравюра-обрамление. Оно оставалось с самой первой нашей датированной книги — Апостола Ивана Федорова — и до XVIII века неотъемлемой составной частью художественного оформления книги; начавшись с гравюры-фронтисписа,— портрета легендарного автора в Апостоле 1564 г.,— оно затем привело к использованию наборных и гравированных рамок вокруг каждой страницы самых разнородных книг. В обрамлениях сказались с исключительной наглядностью изобретательность и декоративная чуткость русского художника. В миниатюрах русской рукописной книги нет таких обрамлений, как в книгах с гравюрами, тем более вокруг каждой страницы.

Б. Гравюра-разделение. Заставки, концовки, рамки для маргиналий, «цветки», гравированные на дереве, очень частые промежуточные линейки с узорочьем в них придают всей нашей старой книге совершенно особую нарядность, порой исключительную красоту. Можно определенно утверждать, что гравюра на дереве превзошла здесь сложностью своих решений миниатюру. Она, как и в миниатюре, перешла к чистой декорации и в большой мере встретилась и объединилась с функциями как обрамительными, так и другими.

В. Гравюра-сопровождение. Старых печатных книг без «разделительных» или «выделительных» гравюр не существует. Но большая, нами специально изучаемая группа старых русских книг имеет в своем составе «сопроводительные» гравюры, аналогичные «выходным» миниатюрам. В первую очередь важны здесь «лицевые», фигурные фронтисписы, в которых сказала свое лучшее слово вся наша старая графика. Сопоставление гравюры с миниатюрой как самостоятельных отраслей искусства было бы плодотворно именно в этой области. Давно известная, но не до конца изученная русская древняя книжная гравюра подымается здесь на очень большую высоту, вплотную соприкасаясь с живописью миниатюр в группе расцвечиваемых от руки книг, о чем будет сказано особо в своем месте.

Г. Гравюра-иллюстрация. Как раз этот тип гравюры не получил на Руси большого развития. Московская гравюра резко противоположна в данном разрезе гравюре украинской, неутомимо создававшей,

уже с весьма раннего времени, многие сюиты, ряды мелких иллюстраций, среди которых имелись и посредственные и очень интересные.[29] Сказать об этом надо, потому что прежние исследователи не различали этого и сливали украинскую графику с московской в некое гибридное целое. Украинская печатная книга была более близка к рукописной, чем московская. Но Украина, как мы увидим, в ряде случаев привлекала к себе внимание Москвы.

Перед нами стоит ряд важных, ожидающих своего решения вопросов. Один из них касается взаимоотношений между московской сопроводительной гравюрой и московской миниатюрой, которая в течение всего XVI века была особенно часто иллюстративной, т. е. относилась к другой принципиальной группе. Нам надо осознать специфику гравюрного сопровождения древней русской книги как нечто особое, новое по отношению и к русской миниатюре и к западной ксилографии. Последняя, западная гравюра на дереве, была тоже иллюстрацией, не «сопровождением», была такой с самого начала. Были иллюстративными и белорусская и раннелитовская гравюры,[30] не столь мелкие и разбросанные в тексте, как украинские. Отказ или почти полный отказ от иллюстративного процесса в ранней московской печатной книге — весьма примечательная ее черта.

Д. Гравюра-декорация. Была ли она вообще? В уборе книг с гравюрами мы видим весьма часто, какие декоративные, по существу, функции несет хотя бы заставка, являющаяся по своему происхождению и сущности подчеркиванием титула, заглавия, начала текста. Полностью декоративными становятся обрамления, и даже в основной группе изучаемого нами материала — в крупномасштабных самостоятельных гравюрах «сопроводительного» типа мы отмечаем такое изобилие свободных декоративных элементов, какого не было в аналогичных элементах книжного убора нигде.

Но весьма важно подчеркнуть, что функцию чистой декорации — вне обрамлений и выделений, имевших «деловое» происхождение,— наша книжная гравюра весьма рано и последовательно передала наборной типографской орнаментике или разрешала ее совсем иными приемами, например использованием в печати цвета, без которого русская древняя книга ни в одном случае не смогла обойтись.

На протяжении XVII века по существу только раз или два встречается отчетливо задуманное и целиком выполненное декоративное гравированное оформление русской книги, которая будет тогда скорее не книгой для чтения, а календарем, святцами, вроде примечательного сийского Месяцеслова 1672 г.[31] В этом почти полном освобождении гравюры в русской книге от функций чисто декоративных, при полном слиянии этих задач с «разделительными»,— одна из особенностей всего нашего искусства. Подчеркнем лишний раз, что декоративного творчества в русской книге с гравюрами XVI—XVII столетий более чем достаточно. Декоративными были и фронтисписы, и обрамления, и заставки, и инициалы, и вязь заглавий, выполнявшаяся, как известно, тоже гравюрой на дереве. Но и только. Гравюрная декорация в русской печатной книге всегда была вместе с тем также исполнительницей какой-либо функциональной задачи: она или знаменовала начало текстовых делений, или организовывала поле шрифта, окружая его, или характеризовала изображение апостолов, царя Давида, легендарных писателей, сочетанием линий и форм.

Гравюра в нашей печатной старой книге почти никогда не позволяла себе «свободной игры», какая порой наблюдается на полях книг с миниатюрами — армяно-киликийских, или готически-бургундских, или даже печатных, украшенных от руки современниками Гутенберга. Когда у нас ощущали потребность в такой «игровой» свободной декорации, печатную

книгу, как это было уже отмечено, или раскрашивали, или дополняли скромной дробью наборной орнаментики.

Вполне декоративной гравюра оказывается в конце XVII века скорее в уборе листов «жалованных грамот», чем книг.

Различия и сопоставления

Уже такое сопоставление гравюрно-печатной старой русской книги с одновременной ей книгой рукописной, снабженной миниатюрами, показывает, насколько они различны. Но, понятно, соприкосновения существовали, и очень тесные. Разобраться в этом необходимо.

Укажем, прежде всего, на статистические данные. Печатных книг XVI века считанное количество: в Москве их издано было всего около двадцати.[32] Это ничтожная доля по сравнению с огромным количеством рукописных книг с миниатюрами. Фигурных гравюр на дереве в московских книгах XVI века всего четыре; если присоединить к ним первую фигурную заставку — пять. По количеству гравюры XVI века, даже если мы добавим к ним продукцию Ивана Федорова и Петра Мстиславца за рубежом, ни в какой мере не идут в сравнение с миниатюрами одного только поистине грандиозного 12-томного Летописного свода царской мастерской.[33]

Другой вопрос — качество. Все наши книжные гравюры XVI века очень интересны с художественной и с научно-исторической точек зрения. Недаром они имеют целую литературу. В дальнейшем мы разберем внимательно каждую древнюю нашу гравюру; рассмотрим и связи гравюры с миниатюрой — как с контрастирующею, так, порой, и с родственною ей сферою. Но весьма важно уже сейчас подчеркнуть, что гравюра на дереве у нас в XVI веке, немногочисленная количественно, все-таки была ведущим, прогрессивным видом искусства, миниатюра же — достигшей своего высшего уровня, прекрасной, но уже застывшей областью творчества.

Тематика

Тематически мир книжной миниатюры XVI века представляется неисчерпаемым. Иллюстрации к летописям XVI века были историчными, жанровыми, повествовательными, трагедийными, патетическими, но порой и шутливыми, реалистическими, наблюдательными, фантастичными, высоко оригинальными и, вместе с тем, традиционно трафаретными. Иллюстрации к церковно-религиозным книгам были иногда трогательно наивными, иногда — строго каноничными; повторяющимися, но и остроумными, неожиданно находчивыми; беглыми и, рядом, тщательными; продуманными или небрежными. Наша миниатюра XVI века была весьма разнообразной. Более подробное изучение ее не входит в наши задачи. В трудах А. В. Арциховского и А. Н. Свирина русская миниатюра была в последнее время изучена достаточно подробно.

Всего этого многообразия ранняя книжная гравюра не приемлет. Она дает свое лучшее в одной сфере: в сопровождающей фронтисписной гравюре, в синтетическом портрете легендарного автора книги: Евангелия, Деяний апостольских, Псалтыри. Такая группа изображений в рукописных книгах с миниатюрами тоже имеется. Но с первого же сопоставления гравированных и рисованных фигурных «синтетических портретов» бросается в глаза их коренное различие. Цветные миниатюры с изображениями евангелистов красивы, пестры, драгоценны, иконописны по замыслу, чаще всего — манерны. Гравированные же апостолы и псалмопевцы величавы и серьезны. Они строги и суровы. Наши большие гравюры в XVI веке редко расцвечивались. Они воплощают другие идеи. У них иные композиционные задания. Образуя тесно связанную друг с другом группу, они противостоят аналогичным миниатюрам как нечто принципиально новое.

Именно для того чтобы по достоинству оценить заслуги нашей древ-

ней книжной гравюры перед русским искусством и нашей культурой в целом, мы должны в этом разобраться несколько подробнее. Совпадение книжной гравюры с книжной миниатюрой и противопоставление их друг другу станут по-настоящему убедительными и показательными лишь тогда, когда мы сумеем провести этот процесс сопоставления, с одной стороны, в области техники и композиции, с другой — в области идейно-изобразительной.

Усиление графических элементов

Полностью и подробно такого сравнения наши предшественники по изучению древнерусского графического искусства не проводили. Во вводной статье к альбому «Древнерусская миниатюра» 1932 г. М. В. Алпатов бегло указывает на появление элементов графичности во многих миниатюрах XVI века [34] и связывает это с распространением у нас бумаги как основного книжного материала вместо прежнего пергамента, а также с воздействием на миниатюру новой, гравюрной техники. Такое воздействие было. Оно отмечено исследователями: в рукописях середины XVI века появлялись заставки, несомненно, подражавшие гравированным. И вместе с тем «графичность» остается, без сомнения, только внешним выявлением более глубокого процесса.

Отрицать графические элементы в миниатюре XVI века никак нельзя. Но вряд ли только в этом появилось то важнейшее внутреннее изменение, которое мы должны отметить во всем искусстве Руси XVI века. Так называемое «воздействие западного искусства на русское», выдвигавшееся прежними писателями, мнимо и в этом случае, как и во всем. Мы вернемся к этому вопросу, изучая происхождение русского гравюрного орнамента. И, конечно, не четкие линии и не «каллиграфия» гравюрного узора прельщали изготовителей наших рукописных книг и не то, что действительно могло бы казаться новым, прекрасным средством убранства книги: контраст черного и белого, эффекты густой печатной краски. Миниатюра была цветной. В этом ее специфика. Взаимодействие гравюры и миниатюры особенно ярко проявлялось как раз здесь, в области цвета: многоцветность уступала место двухромности, черное с белым или черное с золотым получало преобладание над полихромией, но в дальнейшем встретятся и случаи миниатюрно-полихромной расцветки гравюр, т. е. обратные явления. Вопрос о взаимоотношении между гравюрами и миниатюрами сложен. Самый графический язык — характерная для определенной техники выразительность линий — в миниатюре XVI века был иным, чем в гравюре, а в русской гравюре оказался, как мы это увидим ниже, иным, чем в гравюре западной. И затем надо подчеркнуть, что решал не «графический язык», а более глубокий образный смысл всего творчества.

Общая ситуация в искусстве XVI века

В нашей художественной культуре XVI века может быть отмечено много новых исканий. Этот своеобразный кризис можно отметить и в иконе и во фреске. [35] Последним подлинно великим мастером древнерусской монументальной живописи был Дионисий. Этот кризис связан со многими явлениями нашего культурного развития XVI века. Здесь достаточно указать, что к середине XVI столетия появилось столь много нового, искусству необходимо было откликнуться на столь большое количество не встречавшихся ранее явлений, что не следует удивляться раздроблению форм, умножению образов, введению мелких и дробных повествовательных элементов в сферу изобразительного творчества, некогда монументального и эпически целостного. Графические приемы вытекали сами собой из этих процессов. Все искусство сделалось более четким, отзывчивым, живым. Этот процесс усиления жизненных элементов отразился раньше и естественнее всего в миниатюре XVI века. Этот же процесс подготовил почву

для развития нашей ранней ксилографии, которую мы должны будем изучать в дальнейшем. Гравюра, будучи технически необходимой для книгопечатания, появлялась и развивалась при самом ярком расцвете живописи (так было, например, в Венеции), была исторически неизбежна, когда надо было сказать больше, чем могла это сделать картина. Стиль гравюры сделался таким, каким стал основной характер всего нашего изобразительного искусства: не живописным (гравюра может быть и живописной), а линейным, графическим потому, что язык графики был более пригоден для выявления новых идей.

В противовес миниатюре наша гравюра XVI века была монументальной и лаконичной. Она уделяла особое внимание характеристике образа изображенного человека. Наша гравюра была настолько человечной, насколько мыслимо было вообще приближение к гуманизму в русской художественной культуре той эпохи.

Русская культура XVI века стоит в центре внимания советских историков. Фигура Ивана Грозного, его историческая роль получили совершенно новое освещение за последнее время. Труды советских историков — академика Р. Ю. Виппера,[36] С. В. Бахрушина, К. В. Базилевича, Д. С. Лихачева[37] — выявили те огромные задачи, которые стояли перед Иваном IV в связи с ростом русского централизованного государства. Это была исключительной важности эпоха. Древняя Русь, ставшая могущественным Московским царством, требовала себе места на равных правах с другими державами. Вопросы о появлении в России новых видов и образцов искусства, неизбежное преломление этой исторической ситуации XVI века, научно освещены именно в наше время. Но эта последняя, исключительно важная и ответственная проблема, бывшая предметом особой работы И. И. Иоффе,[38] может быть решена только содружеством специалистов самых различных областей. Мы не можем согласиться ни с механическим перенесением определенного исторического стиля в любую историческую среду, ни с утверждением полной изолированности русского искусства от того процесса, который вел искусство к реализму. Нельзя рассматривать русское искусство XVI века вне мирового общего движения, характеризованного Фридрихом Энгельсом как «величайший прогрессивный переворот».[39] Проблема «Россия и Возрождение» — это несравненно более важная и глубокая тема, нежели вопрос о том или ином другом «заимствовании» западных деталей или о каком-либо «влиянии» определенной европейской школы на наших мастеров. Речь идет о крупнейших и значительных явлениях идеологического порядка, выявленных в искусстве с такой же наглядностью, как и в других областях культуры. И поставив так вопрос, мы обязаны сразу же отметить, что среди всех иных видов нашей художественной практики графика особенно чутко реагировала на новые веяния. В миниатюре и в гравюре шагов к реалистическому восприятию мира было сделано у нас больше, чем в области иных искусств.

Самый внимательный пересмотр того, что дает для разрешения всех этих вопросов наше искусство книги и гравюры, назрел и необходим. Нет материала, столь конкретного по наглядности для выявления отношения Москвы и всей Руси к достижениям классического Ренессанса, как именно гравюра.

Наша миниатюра, наша фреска, икона и чеканка по серебру[40] — все эти виды нашего национального творчества существовали на Руси издавна и развивались самостоятельно. Но гравюра — единственное возникшее вместе и в связи с книгопечатанием искусство русское, которое технически-

производственно существовало на Западе раньше. Нет особых оснований удивляться тому, что ученые более раннего времени просто отмахивались от древней русской гравюры, как от «не нашего», заимствованного, чужеродного.[41] Мы увидим, как в корне несправедлива такая оценка.

Для решения вопроса о творческих методах русского искусства XVI века — в его взаимодействии с Западом и в его самостоятельном бытии — рассмотрение идеологии и стилистики нашей древнейшей гравюры крайне важно. Гравюра оказывается любопытнейшим в нашей исторической практике случаем технического нововведения, которое было вместе с тем оригинальным технологическим творчеством,— доказательством большого своеобразия нашей культуры. Но прежде чем провести всю данную аналитику, нам надо поднять здесь еще один решающий вопрос. Это — проблема идейно-изобразительного, тематического, в углубленном смысле, репертуара древнейшей русской гравюры. Мы указали на ее очень суженный по сравнению с миниатюрой круг. Нам необходимо понять, на каком художественном материале разрешалось противопоставление не только гравюры миниатюре, но и всего русского образотворчества западному.

Проблема образа

По существу именно так, в пределах истории эволюции художественного образа, ставится и рассматривается в современной науке проблематика прежней «иконографии». Современная советская наука об искусстве не может удовлетворяться ни повестью о миграции сюжетов или типов, ни формалистическими наблюдениями о повторении каких-либо внешних мотивов. Идеалистические теории западных ученых по их антиисторичности и спекулятивности являются для нас серьезным предупреждением — как н е н а д о ставить вопрос об изучении эволюции сюжетной темы.[42] История искусств должна быть историей не форм, как казалось в свое время многим, а историей борьбы, обусловленных жизнью и д е й, выраженных в специфике искусства. В искусстве, как его понимает советская историческая наука, идея, содержание, предстает нам в обличии целостного, обусловленного всем опытом и всеми представлениями данного времени х у д о ж е с т в е н н о г о о б р а з а. Как историю отражающих свою современность художественных образов понимаем мы и историю древней русской книжной гравюры. Нам надо будет на конкретном разборе показать, как входит в самую структуру образа его техника, его материал, его назначение. Все последние выводы современного искусствопонимания заложены были в словах Карла Маркса, написанных более 100 лет назад: «Творчество Рафаэля, как и любого другого художника, было обусловлено сделанными до него техническими успехами в искусстве, организацией общества и разделением труда в его местности и, наконец, разделением труда во всех странах, с которыми находилась в сношениях его родина. Удастся ли индивиду вроде Рафаэля развить свой талант,— это целиком зависит от спроса, который, в свою очередь, зависит от разделения труда и от порожденных им условий просвещения людей».[43]

Вопрос о древней русской гравюре есть вопрос стиля, понимаемого широко,— не только технологии. Это вытекает из всех установок советской науки. Материал русской первопечатной книги должен быть пересмотрен именно с позиций современной, социально обоснованной истории искусств, с учетом всего идейного смысла ее образов и воплощения их. Такая переоценка не входила еще в задачи исследователей русской гравюры. Ровинский и Стасов были весьма низкого мнения о ее художественной ценности и передали эту свою недооценку, определенную буржуазной эстетикой второй половины XIX века, многим популяризаторам (если не вульгаризаторам) их установок. От признаний художественно-исторического качества нашей старой гравюры по существу отказывались и более поздние писатели.[44]

Первые шаги гравюры

Гравюра появилась в разных странах по-разному. Исторический смысл возникновения европейской гравюры хорошо установлен мировой историей искусств. Вспомним наиболее характерные моменты этого процесса.

В Средней Европе, в бургундско-рейнском кругу, где впервые возникла гравюра, она родилась как большой лист, как «лубок», если под этим термином понимать народную напечатанную картинку, настенный, раскрашиваемый от руки эстамп.[45] Ее первое назначение — изобразительное; декоративной она становится позднее, и преимущественно в иной технике. Древнейшей является гравюра на дереве, а связанная с золотых и серебряных дел мастерством (или с оружейным) гравюра на металле, которая развивает эти декоративные начала, возникает несколько позднее. Появление ксилографии в Западной Европе падает на вторую половину XIV, металлографии — на первую половину XV века. Все это широко известно. В печатно-наборной книге гравюра появляется начиная с 1461 г. Ее функция в книге повторяет ее «станковую» историю. С момента своего появления в Бамберге она изобразительна и подцвечена, т. е. претендует и на декоративность. Она располагается на странице книги с самого начала иначе, чем миниатюра: не на полях, а в полосе набора. Воспринимать книжную гравюру как прямую преемницу миниатюры, как о том говорил хотя бы Стасов, можно, в силу этого, только с оговорками. Книжная гравюра рассматривалась как нечто менее ответственное в книге, как аккомпанемент к тексту, который можно было повторять от случая к случаю, печатая ту же самую гравюру в разных местах книги, в связи с разным содержанием. Известны случаи «хроник» XV века (хотя бы «Всемирной хроники» Шеделя), когда одно и то же изображение города фигурирует в книге с разными подписями: то как «Иерихон», то как «Иерусалим», то как «Рим» и еще в иных значениях.[46] В миниатюре этого явно сделать нельзя. В чисто иллюстративном плане миниатюра XV века должна быть поставлена выше гравюры. Само собой разумеется, что сказанное здесь относится в общем и целом к кругу книжного мастерства Средней Европы. В Италии соотношение между гравюрой в книге и миниатюрой было иное. Гравюра там сначала взяла на себя функции декорации, не жертвуя, конечно, и чисто иллюстративными сторонами. Ранние иллюстрированные издания Данте дают прекрасные примеры текстовых интерпретаций, в которых вместе с тем очень много декоративного. «Сон Полифила» на рубеже XV и XVI веков образует лучший синтез действительной иллюстрации и украшающей узорной графики.[47] Завоевание этих качеств лучше всего объясняет, почему именно в Италии наиболее полно и последовательно миниатюра была преодолена гравюрой,— декоративной и иллюстрирующей одновременно.

В славянских землях вообще и на Руси в частности взаимоотношения между гравюрой и миниатюрой были иные.

Русская миниатюра, начиная с Остромирова Евангелия до «Царственного летописца», от XI до XVI века, имеет 500 лет великолепного развития, достигает замечательной высоты и разнообразия. Она и иллюстративна и декоративна. Она фантастична и реалистична. Ее отдельные памятники с успехом используются историками как драгоценный материал, фиксирующий современные ей быт, события, орудия, внешний вид людей и построек.[48] Она была у нас высоким народным, правдивым искусством. По сравнению с другим видом живописи древней Руси — иконой — миниатюра в рукописной книге была иной по своей социальной роли: она не могла быть доступна такому множеству зрителей, как икона или, тем паче, фреска. Можно было бы самым определенным образом утверждать, что, с

другой стороны, в нашей старой рукописной книге миниатюра имела свой, особый круг образов, утрачивая почти всецело культовый, религиозный характер. Все лучшие, прогрессивные качества русской миниатюры — ее яркоцветность, ее узорность, ее занимательность и историческая повествовательность,— все они не «моленны», не связаны с культом. Они для рассматривания, не для созерцания, они чаще для развлечения, чем для сосредоточения внимания; в них переход к чисто светской тематике — к какой-либо «Александрии» или к событиям царствования Грозного — от событий Библии совершается незаметно. Здесь мы получаем возможность сделать следующее немаловажное заключение. Путь развития русской миниатюры был в общем тем же, что и тот, по которому шло все наше искусство. Но наша миниатюра не остановилась на той ступени, до которой дошла и на которой прекратила свое существование западная миниатюра, передавшая свои функции в книге гравюре. Русская миниатюра продолжала жить в XVI веке, ставя перед собой как раз те самые задачи, которые в то время разрешались на Западе уже только гравюрой. В первую очередь это были задачи историко-хроникальные. Передовые люди эпохи Грозного всматривались с необычайным интересом в свое прошлое, отдаленное или недавнее. В этом историзме мы видим одну из черт гуманизма. Интерес к прошлому документирован огромным количеством указаний нашей истории литературы: распространение в эту эпоху исторических сочинений на Руси хорошо известно.

Грандиозный Летописный свод, завершенный «Царственной книгой», является достойным противовесом гравированным «великим хроникам Франции» Антуана Верара, их лаконизму, сменившему повествовательную живопись исторических миниатюр XV века,[49] и «Всемирной хронике» Гартмана Шеделя. Это позволит нам, кстати, отметить, что случаи сходства изображений архитектуры в миниатюрах Летописного свода с иллюстрациями последнего труда, о которых часто говорят прежние писатели, резко преувеличены и по существу мнимы.[50] Для нас важно здесь констатировать, что задачи исторической иллюстрациии, на Западе разрешавшиеся в печатных книгах техникой гравюры на дереве, в Москве ставились перед книгой рукописной и перед мастерами, работавшими в миниатюре. Русские художники успешно справились со своими темами. Если оказывается, что функции гравюр западной книги у нас несла в это время очень успешно миниатюра, превосходно организованная в царских мастерских, то вполне естественно возникает вопрос: какие задачи призвана была решать книжная гравюра?

На первый взгляд казалось, что в XIX веке все исследователи книги, начиная со Стасова, стояли на той точке зрения, что наша первая гравюра на дереве просто сменила собой определенную часть нашей миниатюры и все дело было только в технической перемене. Это отнюдь не так. Печатная книга и ее художественное сопровождение — не повторение рукописной книги, а достижение нашим книжным делом нового качества и обретение им нового образа.

Это дает нам повод остановиться еще на одном научном вопросе. Рядом историков установлены факты культурных связей древней Руси с братскими славянскими странами. На книги славянских первопечатников мы обязаны, по совету Стасова, обратить внимание. Но ни Швайпольт Феоль в Кракове, ни печатники Балкан в 90-х годах XV века не привлекают гравюры для подлинной характеристики книги, для организации в художественных образах ее содержания. У Феоля — одна иллюстративная гравюра, Распятие, и сигнет, типографская марка, герб Кракова. У печатников балканских — плетеные орнаменты заставок, гравюра как украшение.

Только Скорина в Праге и затем Вуковичи в Венеции в первой половине XVI века вводят в печатную книгу гравюры небольшого размера как иллюстрации или интерпретации смысла книги, отнюдь не отказываясь и от возможности украсить гравюрами книгу.[52] В использовании черного и обязательного красного была найдена совершенно особая физиономия славянской печати. Типография была привлечена для создания новых, типичных для славянских народов, вида и стиля книги. Москве здесь надо было сказать свое собственное слово.

Помимо этого ограниченного использования гравюр в изданиях славянских первопечатников, надо в них отметить недостаточность понимания возможностей новой техники. Скорина, правда, помещает в виде фронтисписа к одному из своих изданий собственный портрет. Его Библия снабжена гравюрами повествовательного характера, довольно близкими ко всем тем, какими снабжались исторические книги западных издательств. Их стиль различен; над иллюстрированием пражских книг скорининской Библии работали разные мастера.[53] Через много лет в книгах русских печатников мы встречаемся с мотивами из гравюры Скорины. Но необходимо, несмотря на эту предстоящую встречу, в которой нет ничего удивительного, указать, что с изданиями Скорины и с венецианскими каноническими линейными ксилогравюрами наши московские ранние книги в их образном сопровождении имеют мало общего. Наши первопечатники эпохи Ивана Грозного знали и венецианцев и Скорину. Но они строили книги по-своему. Взятая из-за рубежа новая техника печати не заставила их забыть о великом опыте и изумительных достижениях древнерусской рукописной книги с миниатюрами.

Дело не только в том, что стиль эпохи выявляется в различных технических группах искусства по-своему и в то же время единообразно. Мы здесь обязаны обратить внимание на тематику и на характер наших древнейших образных фигурных гравюр в их отношении к живописи и к идейному смыслу их содержания.

Проблема портрета

Число произведений искусства гравюры XVI века, как мы уже писали, невелико. За выключением декоративных произведений — заставок, инициалов, рамок для титулов и для маргиналий, а также вязи,— крупная, более значительная славянская гравюра XVI века (не только московская, но и зарубежная) представлена знаменитым «Лукой» из Апостола 1563—1564 гг. Ивана Федорова, «Давидом» из четырех Псалтырей (заблудовской, московской, слободской и виленской), изображениями четырех евангелистов: из Евангелия Мстиславца в Вильне, из Апостола 1574 г. во Львове, из Апостола виленского 1591 г. и из Апостола московского (невежинского) 1597 г. Из этих изданий на Москву и Александрову слободу падают только четыре. Эта группа крупных, очень ценных с художественной точки зрения гравюр на дереве легко может быть заключена в скобки одного «понятия» или одной иконографически-образной темы.

Тема эта — изображение легендарного автора публикуемой канонической книги, образ «святого писателя». Порой он дан в сопровождении символического образа животного или человека, всегда — в сочетании с обрамляющей архитектурной рамкой: «сени», декорации того или иного значения, всегда в глубоко продуманной и серьезной характеристике. Это образ древний. Он живет в нашей русской миниатюре начиная с трех евангелистов Остромирова евангелия. Он в тысячах примеров был дан в миниатюрах и в иных памятниках искусства дохристианского и христианского, поздней античности и средневековья. Он в нашей гравюре оказывается одинаково близок и образам миниатюр и иным примерам западной

ксилографии, и некоторым обличиям нашей живописи. Вся сложность истоков древней русской книжной гравюры выступает здесь с особой четкостью.

Лишь очень кратко можем мы затронуть интересный исторический вопрос о первом зарождении и появлении образа автора традиционной богослужебной книги, изображение которого в начале текста было синтетической, часто символической характеристикой всего сочинения (так в ирландских Евангелиях дороманской эпохи), не столько вдохновлявшей читателя на особое благочестивое состояние, культовым образом — иконой, как попыткой дать «сводный» исторический «портрет» мифического писателя.

Византинисты Диль, Дальтон, Вульф, Брейе,[54] Айналов, Редин, Некрасов,[55] из последних авторов — Фрайнд, Эльдеркин, Морей, Лазарев,[56] — все как будто единодушно выводят этот образ из эллинизма, из позднеантичной практики помещать в начале рукописного сочинения портрет, пусть вымышленный, поэта с музой.

Помпейская фреска, луврский, палермский и сидамарский саркофаги, диптих слоновой кости из Монцы[57] подводят к смирнскому «Физиологу» и к «Диоскориду» венского Историко-художественного музея, где образ этот уже канонизован; он находит также широчайшее использование в Евангелиях всей земли, в Псалтырях, в «Топографиях» Козьмы Индикоплова.[58] Жаль, что до сих пор исследователи не сделали шагов еще глубже в историю этого образа, во времена подлинной классики. Мы убеждены, что позднеантичный образ «поэта с музой» восходит не к чему иному, как к образу античного учителя со свитком, перед которым стоит эфеб или подросток, отвечающий наизусть выученный отрывок, как это представлено на знаменитом килике Дуриса из Берлинского музея, а позднее — на римском рельефе из Трира.[59] Отголоски реалистического греческого мышления продолжали жить в многочисленных позднейших образах писателей и мыслителей, называемых канонизованными именами Матфея, Марка, Луки, Иоанна, Давида. Но вместе с тем история художественного образа включает в круг нашего внимания и композицию сцены апофеоза интеллектуального труда: чтения, вдохновения, писания (в случае Иоанна — диктовки). Эта композиция, понятно, весьма многообразна, намечаемые здесь группы представлены нескончаемым числом вариаций.

Существуют специальные исследования о типах сидящих и стоящих евангелистов.[60] Имеются самостоятельные иконографические словари, общие и специальные.[61] Нам важно здесь иное. Фигура канонизованного писателя, вошедшая в нашу книжную гравюрную практику, никогда не трактуется как единичный лик или абстрактный образ; она всегда дается в определенном обрамлении или окружении. Различная трактовка человека в сопровождении архитектуры обнаруживает у художника, их создающего, наличие определенного представления, идеи, традиции. Эти традиционные идеи (или идейные традиции образа) могут быть, со всякими оговорками, осторожно распределены на следующие группы.

А. Образ автора-писателя на фоне совершенно абстрактном, например золотом, и вне какой-либо ему аккомпанирующей обстановки или обрамляющей его архитектуры. Такие примеры налицо и в византийской[62] и в западной школах миниатюр. Они ведут к «Четырем апостолам» Дюрера. Это монументально-статуарный тип. В нашей миниатюре он встречается, в иконе и фреске тоже; в гравюре он отсутствует.

Б. Образ канонизованного писателя в реальном окружении. Это окружение может быть и пейзажем и интерьером. Наиболее яркий пример этого типа — «Давид» всемирно известной парижской Псалтыри, основа-

тельно изученной Бухталем.[63] Восседающий среди аллегорических фигур юноша, чья фигура дана на фоне идиллического пейзажа, совсем не похож на каролингских евангелистов, усердно пишущих за пюпитром. И все же здесь разрешается одна задача: использование античного наследия. Образ писателя среди природы или в комнате является, повидимому, самым древним. Ведет же он в последующем своем развитии к высотам нового реализма, значительное слово в котором принадлежит «Павлу в темнице» Рембрандта.

В. Особое место занимает образ писателя-евангелиста или псалмопевца в абстрактном, архитектоническом окружении. Так как именно он для нашей непосредственой задачи наиболее важен, необходимо данный раздел расчленить на подгруппы.

а) Образ писателя перед архитектурно ритмизованной декорацией. На фоне того, что иные авторы толковали как античный «фронт сцены». Декорация эта сопутствует силуэту фигуры главного лица или выполняет какие-нибудь особые задачи, например объединяет главную фигуру Иоанна с фигурой Прохора, постоянно сопутствующего евангелисту. Такое использование архитектуры или пейзажа как заднего аккомпанирующего плана необычайно часто встречается именно в русском искусстве, по преимуществу — в иконе, почти как правило — в миниатюрах Евангелий, изредка — в гравюре XVII века. В гравюре XVI века данный тип отсутствует. Он будет налицо в XVII веке.

б) Образ писателя в архитектурном обрамлении. В противоположность установленному выше разделу образной трактовки фигуры в интерьере, здесь имеется в виду не конкретная обстановка, характеризующая труд писателя, а некая подымающая его надо всем торжественность. Для этой группы наиболе типично помещение фигуры канонизованного автора под триумфальной аркой или в нише, наподобие алтарной абсиды, конхи, которая может стать своего рода нимбом. Этот тип очень древен. Он встречается уже во всемирно известном сирийском Кодексе Равулы 586 г.[64] Его эволюция необычайно интересна, и нам ниже придется к ней еще вернуться. Из античной триумфальной арки вырабатывается в раннем средневековье, параллельно на византийском Востоке и на крайнем Западе (Псалтырь Фольхерта из Сан-Галлена обнаруживает, как известно, ирландские черты), повторный ритм ряда арок, сопровождение так называемых «канонов». Триумфальная арка по самой своей идее должна возвеличивать человека, под ней помещенного, увенчивать его славой. Идея эта классична. Ей родственны, хотя не совпадают с ней вполне, идея и образ человека в нише, стоящего во славе или сидящего в экседре судьи. Идею ниши разрабатывала по преимуществу скульптура. Эволюция образов и декоративных принципов разрушила древнюю связь обрамления и фигуры. Арки «канонов» стали использоваться сами по себе. Древнеармянский «Хоран» — образ балдахина над фигурой возвеличенного триумфатора — превратился в чисто линейное обрамление текста, хотя как раз армянская миниатюра, успешно изученная А. Н. Свириным,[65] выявляет частое использование элементов художественного наследия эллинизирующего византийского искусства. На конкретных примерах следующих глав мы это проверим не один раз.

Образ автора в нише, под балдахином или под триумфальной аркой, долженствовавшей особо возвеличить в нем подвиг человеческого ума и труда, в эпоху Возрождения почти полностью сливается с образом «интерьерным». Триумфальная арка, у очень многих художников XV и XVI веков не понятая, превращается в весьма неудобные воротца или даже в «домик», «сень» (у нас в XVII веке будут говорить «полатки»).

Вполне естественно видеть в этом проблему стиля. Итальянский Ренессанс прекрасно понимал идею возвеличения человека средствами архитектуры.

Идея высокой торжественной ниши, победной арки, колоннады использована была в искусстве Возрождения широко и убедительно, но скорее в монументальных формах: у Донателло, у Сансовино, у Боттичели и Мантеньи,[66] на севере — позднее, в XVI веке, в известном графическом идеализованном портрете Эразма у Гольбейна. Этот последний образ заслуживает того, чтобы мы его сочли подлинно ренессансным. Но зато как тесно в невысоких и непропорциональных воротах библейским героям Шпрингинклее и Эргарда Шёна, о которых придется волей-неволей говорить при анализе федоровского Апостола!

Чисто гуманистическую, в широком смысле, идею человека под триумфальной аркой подхватывает у нас в эпоху Ивана Грозного именно гравюра. Мы увидим, что в ходе ее эволюции она эту идею утратит. В украинской школе будет доминировать интерьер, в Москве — невиданная ковровая декорация. Очень знаменательно, что появление новой техники гравюры совпало у нас с ростом передовых идей XVI века. Мы увидим, что непосредственные прообразы рамок наших первых книжных гравюр, западнобелорусские и франконские, принадлежали к числу именно тех не понявших идею триумфальной арки гибридов, в которых фигура канонизованного героя книги помещалась в непропорционально тесный пролет «домика».

Наша русская гравюра вернула теме ее образный и идейный смысл. Дальнейший анализ должен будет вскрыть его глубже и принципиальнее, чем делали это до сих пор даже самые наблюдательные наши специалисты, начиная от В. В. Стасова.

Остается сделать еще одно наблюдение. Самый облик героизованного автора книги, прославляемый нашей ранней гравюрой, более схож не с образами ее непосредственной родственницы и восприемницы, рукописной миниатюры, а с живописью. В основе склоненной над рукописью фигуры писателя, образа евангелиста (образ Давида имеет несколько иное происхождение), лежит практика русских иконостасов, в частности «царских врат», на створках которых обычно располагались, лицом друг к другу, фигуры четырех авторов.

В старой русской миниатюре с начала ее развития воплощены были иные идеи. Образы Луки и Марка (но не Иоанна) Остромирова евангелия помещены перед сложным изобразительно-символическим фоном, восходившим к весьма старым византийским и болгарским приемам. В дальнейшем миниатюра придавала этим композициям необычайно разнообразную и интересную трактовку, и мы увидим, что она тоже частично нашла себе применение в нашей ранней книжной гравюре. И все же — многое величественное и простое, что есть в гравюре нашей, пришло к ней из живописи. Силуэтная трактовка, компактность очерченного непрерывным контуром тела, немногословность гравюр Ивана Федорова и Андроника Невежи созвучны таким, например, памятникам нашей живописи, как «Царские врата» бывшего собрания И. С. Остроухова в Третьяковской галлерее.[67]

Все это искусство, все мировоззрение эпохи подготовляло использование образа триумфальных врат, высокого увенчания человека. Этот образ был, в сущности, по очень многим своим принципам связан с воплощением и завершением классических начал.

В наиболее важном — в образном своем содержании — наша старая книжная гравюра была глубоко национальной, связанной огромным ко-

личеством нитей с рядом явлений своего прошлого. И вместе с тем необходимо со всею решительностью подчеркнуть, что гравюра, нами изучаемая,— не икона. Гравюрам не молились. Искусство гравюры преодолевало прежнее конфессиональное средневековое религиозное начало. В эволюции гравюры торжествовал образ человека, не святого, и окружение его становилось декорацией, совершенно независимой от церковности.

Изучаемое нами искусство древнерусской гравюры — прогрессивное искусство.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ГРАВЮРА И ПЕЧАТНАЯ ТЕХНИКА МОСКОВСКИХ АНОНИМНЫХ ИЗДАНИЙ XVI ВЕКА

Открытие первопечатных изданий

В настоящее время, после изысканий, которые велись в течение 85 лет, начиная от очень осторожных первых шагов А. Е. Викторова,[1] мы можем утверждать, что Иван Федоров не был первым русским печатником, что имеются книги, вышедшие в свет в Москве до него. Эта «дофедоровская», «первейшая» группа изданий наших, насчитывающая 6 книг, весьма трудна для изучения, поскольку эти книги не содержат никаких выходных сведений и наши заключения о времени их издания черпаются из косвенных указаний. Последние использованы умелыми руками таких знатоков и ученых, как А. А. Гераклитов, А. С. Зернова, П. Н. Берков, М. Н. Тихомиров.[2] Мы устанавливаем время существования этих книг на основании дарственных записей, которыми снабжались некоторые их экземпляры. Мы изучили их. Их техника оказывается примечательной. Их художественный убор скромен, но высоко интересен. Именно в этой группе появляется первая русская книжная гравюра, не только декоративная — заставочная, но и фигурно-изобразительная, описанная с недостаточной полнотой А. И. Некрасовым[3] и Н. С. Большаковым.[4] С этой группы книг необходимо начинать и наше исследование.

К группе «анонимных» или «безвыходных», как их принято было обозначать в нашей исторической библиографии, первоизданий относятся: три Евангелия, две Псалтыри (одна из которых в данной группе проанализирована впервые А. С. Зерновой) и одна Триодь. Можно предоставить специалистам палеографии и книговедения решать вопрос о точной датировке этих 6 книг на основании дарственных записей, на них встречающихся, на основании водяных знаков бумаги их изданий. В анализе записей специалистами были допущены неточности, как и в сопоставлении дат записей с датами напечатания книг. Укажем, например, на место в сборнике «Иван Федоров первопечатник»: «На последний технический путь вступает третье Евангелие, один экземпляр которого имеет вкладную от 29 марта 1564 г., в то время как Апостол Ивана Федорова 1564 г. начат печатанием 19 апреля», говорится здесь.[5] Не отмечается только, что начата была печать Апостола 19 апреля предыдущего, 1563 г.! В интересной статье чл.-корр. АН СССР М. Н. Тихомирова указано было, по сообщению М. В. Щепкиной, на самую раннюю запись дарственного характера,

найденную на русской печатной книге: 7067 г., что соответствует 1559 г. нашего летосчисления (в статье М. Н. Тихомирова — 1557, что является опечаткой).[6]

Вопрос о древности, о «дофедоровском» происхождении всей или большей части анонимных изданий должен быть дополнен анализом их техники, стиля и, конечно, языка. Именно последний дал повод утверждать первым ученым, обратившим на эту группу внимание, что она московского, не южнославянского, как раньше думали, происхождения. На нашей обязанности здесь лежит рассмотрение первых двух вопросов, решающих проблему в целом.

Очень важен вопрос о технике. При рассмотрении его мы должны отдать себе отчет, к а к именно приступали наши первопечатники к первым своим опытам освоения трудного и сложного мастерства. Вспомним, что огромное большинство наших старых библиографов на этот вопрос отвечало упрощенно, считая печатников эпохи Ивана Грозного, во главе с Иваном Федоровым, учениками западных, в частности немецких (Стасов) или датских типографов. Имя Ганса Миссингейма Бокбиндера, выдвинутое в свое время Е. Болховитиновым и Строевым, вновь встает перед нами, как привидение, в трудах некоторых более новых писателей. Кстати, прозвище «Бокбиндер» у нас толковали как «переплетчик и з к о ж и»,[7] очевидно потому, что «Bock» по-немецки — «козел». Миссингейм был д а т ч а н и н, посол Христиана III; по-датски «Bok» — «книга»; переплеты Миссингейм мог изготовлять из кожи и из какого угодно иного материала! Важно то, что он, безусловно, не обучал русских первопечатников типографской технике. Помимо общих соображений, у нас имеется сейчас на этот счет прямое доказательство.

Основание книгопечатания в Москве

К общим соображениям, которые могли бы сами по себе покончить с «немецкой» теорией происхождения русской печатной книги (а значит, и русской гравюры), относится и указание, сделанное еще С. М. Соловьевым,[8] о том, что Иван Грозный, отославший посольство датского короля назад, конечно, не стал бы удерживать в Москве Миссингейма, посланного для того именно, чтобы он издал для Руси сочинения, долженствовавшие обратить русских в чуждую им веру.[9] Типография на Москве заведена была явно в п р о т и в о в е с западным поползновениям ввести в Россию могучее орудие пропаганды — печатную книгу чуждого нам направления. Мы считаем, что авторы сборника «Иван Федоров первопечатник», в первую очередь академик А. С. Орлов,[10] затем такие писатели, как И. Бас, А. Маневский, чл.-корр. АН СССР М. Н. Тихомиров, Д .С. Лихачев,[11] достаточно четко установили идейное значение введения типографии в Москве. Эта типография — один из моментов чрезвычайно широких реформ Грозного, часть его государственных прогрессивных планов; это — создание г о с у д а р с т в е н н о г о и з д а т е л ь с т в а, идущее вслед за аналогичными мерами по государственной централизации редакционной работы (митрополита Макария) и такой же централизации искусства (в царских иконописных мастерских). Непосредственное указание наших первых печатников, хорошо известное, на необходимость обеспечить проверенными книгами новую казанскую епархию представляется несколько случайным.[12]

Нам следует вернуться к «западной теории». Обращение к конкретному лицу, к иностранцу, техническому руководителю, было бы, думается, оговорено современниками, в первую очередь русскими соучастниками события такой важности, как появление у нас печатной книги. Известно, что свидетельства и н о с т р а н н ы х писателей о том, что мы заимствовали

свою печать с Запада, из близкой Польши,[13] относятся к более позднему времени и не имеют никакой документальной силы. Имеют ее скорее отчетливые слова Ивана Федорова и известного «Сказания» о происхождении у нас типографии, записанного в XVII веке, но, очевидно, восходящего к традициям самих первопечатников.[14]

«Он же начат помышляти, како бы изложити печатные книги, якоже в Греках и в Венецыи и во Фригии и в прочих языцех». Так говорит о первых планах Ивана Грозного Иван Федоров в послесловии к Апостолу 1564 г. Здесь не указано, что непосредственными учителями техники печатания были для русских иностранцы, указан лишь факт наличия печатных книг, «как они печатаются у греков, и в Венеции, и в Италии и на других языках» (или: у других народов). Но «Сказание известно о воображении книг печатного дела» говорит определеннее, хотя и ссылается на то, что передает лишь слухи: «глаголют же нецыи о них, яко от самех фряг то учение прияста»; и в другом месте: «Иоанн [Федоров] да Петр [Мстиславец] искус прияста от тех предреченных фряг», т. е. от итальянцев. Важно здесь же указать, что «Сказание» знает и о том, что печатание существовало в Москве и до выступления И. Федорова: «Повествует же ся от неких, яже прежде их нецыи, или будет и они сами, малыми некими и неискусными начертании печатываху книги». Картина как будто ясна. Вопрос о происхождении нашей печати решается в свете не только анализа свидетельств, но и терминологии, на что неоднократно указывали прежние писатели: восходящие к итальянским названия таких типографских работников, как «батырщик» и «тередорщик», у нас в ходу с начала XVII века. Слова же «штанба», означавшего у нас одновременно и печать и типографию, с его немецким звучанием «шт», совсем не достаточно для того, чтобы выводить русскую печать из Германии.[15] Что именно для решения вопроса о всех этих «связях» нашей книги даст нам разбор гравюр,— мы увидим в следующей главе. Мы обязаны сейчас перейти к тем решающим выводам, которые позволяет нам сделать по всему комплексу затронутых здесь проблем технология печати, полиграфический анализ древнейших наших книг, проводимый нами здесь впервые в развернутом виде.

Техника

Выводы эти, вполне объективные, приводят к следующему важному и новому результату: наши московские первопечатники, деятели первой, наиболее ранней, дофедоровской, типографии, без сомнения, знали западную печатную книгу, но ни у каких иноземцев не учились,— ни у немцев, ни у итальянцев. Самый принцип печатания подвижными литерами и словолитное дело они, конечно, «заимствовали», но, может быть, не с Запада, а с Балкан, поскольку книгопечатание уже с XV века было там известно. Но самое печатание, самое делание книги, самая полиграфия, набор, верстка, решающее во всем этом — накатывание краской,— все это оказалось у нас не только не заимствованным, но и подлинно новым по отношению к заграница, противоречащим ей. Если принцип книгопечатания принадлежал всему прогрессивному миру, и мог быть объяснен нашим первопечатникам хотя бы Максимом Греком, близким знакомым Альда Мануция (на роль Максима Грека при создании наших первых книг неоднократно указывалось[16]), то, подчеркнем, вся техника печати в первой московской книге вполне оригинальна. Русские первоиздатели сами изобрели свою печать. Они это сделали вовсе не лучше, чем практиковалось тогда на Западе. Наоборот, московский способ печати более трудоемок. Он освещен в дальнейшем изложении. Но это как раз и доказывает оригинальность и самобытность наших первых книг. Никакой средний западный мастер не смог и не стал бы

учить первых московских печатников такому способу, каким они печатали первые свои книги. Заметим только сразу же, что этот трудный способ дал все же свои результаты. Наши первые анонимные книги очень оригинальны и по эффектам печати стоят на большой художественной высоте.

Все эти наблюдения могли бы быть сделаны уже давно. Но наши библиографы и историки, занимавшиеся старой книгой, никогда не были достаточно заинтересованы полиграфией, производственной техникой печати. Только в наше время последняя привлекла к себе должное внимание. Имена лиц, открывших своеобразие печатной техники наших древнейших книг, должны быть известны. Они принадлежат к числу наиболее авторитетных знатоков искусства печати в Москве: проф. М. А. Добров, заведующая отделом старопечатных русских книг Всесоюзной библиотеки им. В. И. Ленина А. С. Зернова, затем приглашенные автором данной работы консультанты, лучшие специалисты советской полиграфии — проф. С. М. Михайлов и В. В. Попов.

Автору предлагаемого исследования падает на долю изложить и объяснить тот процесс, который бросает свет не только на искусство и книгопечатание XVI века, но и на отношение Московской Руси к Западу.[17] Все знать, что на Западе делается, но все сделать самим, по-новому, по-своему. В этом — дерзающая сила молодого народа.

Основной характеристикой славянских древних книг по сравнению с западными является совсем иная роль, которую в славянской книге играет *двуцветность*, введение в черную печать красной, киновари. Ни у какого другого народа не было такой потребности в разноцветности печати. Одним только стремлением выделить нужную строку при чтении объяснить это предрасположение славянских читателей к двуцветной печати нельзя. Нельзя объяснить его и одной только традиционностью. Славянские народы вообще чувствовали особое пристрастие к красному: давно обращено внимание на филологическое сродство слов «красный» — «прекрасный» — «красота». В славянской (не только в русской) книге красного, как правило, во много раз больше, чем в аналогичных итальянских, французских, немецких книгах. Западная книга пользовалась красной печатью чаще в титулах. Но ранняя славянская книга титулов не знает. В тексте же она так обильно использует киноварь, как ни одна книга нигде. Ее страницы пестры и радостны, напоминая вышивки.

Для выявления своеобразия нашей русской — московской — книги могут служить следующие пособия:

а) венецианские издания Вуковичей и их круга, угро-влахийские, более ранние балканские; по общему взаимоотношению цветности эти издания наиболее близки к московским;

б) польские и чешские, начиная от Феоля и затем, в XVI веке, от Скорины; в этой группе киновари явно меньше, она попадается как вкрапленное в страницу цветовое пятно;

в) белорусские и польские издания XVI века после Скорины; здесь красного цвета совсем мало.[18]

В западной же книге XVI века красного вообще почти нет. Есть, правда, исключения. Красный цвет достаточно част в молитвенных католических книгах, Часовниках, издававшихся в Венеции и во Франции в начале столетия. Это надо запомнить.

Необходимо теперь, для выяснения своеобразия русского древнейшего печатания, коснуться вопроса и о том, *как* печатали в два цвета западные издатели свои книги.

Двуцветная печать

В самых ранних западных инкунабулах, круга Гутенберга, Ментелина, итальянских первопечатников, цвет, когда он вводится в печатную книгу, исполняется от руки кистью и обычной водяной краской, акварелью или гуашью. Двуцветной печати не существовало. Печать была одна: черная, с добавлением цвета от руки. Для цветных инициалов оставлялось в наборе пустое место. Этот первый вариант введения цвета в книгу в нашем русском книгопечатании отсутствует. У нас имеются примеры расцветки от руки гравюры, раскрашивания заставок; но это другой принцип, встречающийся и на Западе. Книг же, напечатанных черным, с пустыми местами набора, предназначенными для миниатюр, букв, цвета, наносимого рукой на бумагу, где ничего не было напечатано,— таких книг в России не было. Были у нас, правда, книги с большими полями, допускавшими возможность помещения на них рисунков,[19] но это тоже — иной принцип, ибо и без таких пририсовок книга оставалась цельной. В XV веке на Западе была сделана попытка использовать в книге, напечатанной черным цветом, цветной инициал, также печатаемый с особого деревянного клише. Этот опыт Петера Шеффера остался изолированным эпизодом. Детально изученный специалистами, впоследствии воскрешенный У. Конгривом,[20] он сводился вкратце к следующему. Шеффер изобрел составное клише, печатание одновременно в несколько тонов. Он вырезывал из дерева фон для литеры, выдалбливал в нем место для помещения отдельно вырезанной из дерева буквы. Он раздельно покрывал краской гравированную доску фона, другой краской — самую букву. Вставлял букву, скажем — красную, в голубую доску орнаментированного фона. Полученную составную доску клише (фон со вставленной в него литерой) он печатал на местах страниц, оставленных пустыми при печатании текста. Этот способ был настолько трудоемок и так сложен, что широкого распространения не получил. К нашему русскому варианту он более близок; но относится он, как известно, еще к середине XV века, в XVI столетии был повсеместно оставлен, получить о нем какие-нибудь сведения наши печатники не могли. Было высказано мнение о наличии рукописей с инициалами, оттиснутыми выпуклыми штампами. Это могло быть не больше чем единичным опытом.[21] Сходство техники одного русского двуцветного инициала (не составного) с инициалами Шеффера надо счесть интересной параллелью, но никак не заимствованием. Мы к этому единственному случаю вернемся.

Основным, господствовавшим на Западе с конца XV века и до сего времени способом двуцветной печати остается печать с двух форм в два проката. Изготовляется одна наборная форма для черной краски, одна — для красной (или какой-либо еще) краски. В первой форме все места, которые в готовой странице должны быть красными, остаются свободными (заполняются пробельным материалом). Во второй форме остаются свободными, заполняются пробельными материалами все места, предназначенные для черной печати. Печатать надо каждый лист два раза: один раз — с черной первой формы, второй раз — с красной.[22] Как правило, печатали именно в этой последовательности. Сначала — бо́льшую долю, затем — меньшую, цветную: так легче и естественнее контролировать результат.

Проведенное автором исследование двуцветной печати виленских изданий славного белорусского первопечатника доктора Франциска Скорины (пражские его издания почти полностью одноцветны) убедило в том, что техника их была особой: не с двух печатных форм, а с одной. Очевидно, набор составлялся сразу на всю страницу, затем часть набора

прикрывалась, оставшаяся накатывалась краской; затем открывалась и осторожно покрывалась второй краской другая часть набора, меньшая. Следы печати в два проката всегда выдают себя в неточностях и несовпадениях слов, строк и литер. В ранней печати их особенно много. Техника Скорины по существу не была значительным улучшением западной. Она оставалась весьма кропотливой и оправдывала себя только в тех случаях, когда красная краска ложилась в полосе набора более или менее компактным сплошным пятном. Скорина близок к Шефферу. У последнего (например в «Творениях Иеронима» 1470 г.) на одной странице — две колонки печати: черная слева, красная справа; они явно напечатаны в один прокат — на красное поле по краю попало немного черной краски; но обе полосы раздельны, покрыть их разной краской было нетрудно. Суть московских опытов в том, что они новы по отношению ко всем изложенным выше. Детальное обследование анонимных московских изданий XVI века убеждает, во-первых, что печатаны они в один прокат (наблюдение М. А. Доброва и А. С. Зерновой) и особым способом, нигде до того не практиковавшимся, нанесения красной краски (наблюдения автора, С. М. Михайлова, В. В. Попова). Этот способ угадывается по тому, что в красной краске отдельных мест печати можно всякий раз заметить следы черной. Красная краска положена не на чистую литеру или деревянную гравюру инициала или вязи, а на такие, которые до того были покрыты черной краской. Закрывания мест, которые должны были быть потом красными, как это в Вильне за поколение до того практиковалось у Скорины, в Москве не знали. Это было и нецелесообразно, ибо в большинстве случаев красное вкрапливалось в текст не сплошным массивом строк, а отдельными строками, словами, буквами или значками, которые было бы слишком трудно закрыть. В Москве изготовляли одну наборную форму. Накатывали ее сплошь черной краской. Затем вытирали (!) осторожно литеры, слова, знаки или строки, которые желательно было иметь красными, покрывали их киноварью, очевидно кистью. Печатали в один прокат. Результат получался удовлетворительный, но красная краска часто не очень чиста. Весь процесс накатывания, вытирания, расцветки приходилось повторять много раз подряд. Легко понять, почему получаются различные варианты (по распределению в нем киновари) одного и того же издания.[23] Процесс был трудоемок, кропотлив и ниоткуда с Запада не заимствован. Если мы к этому добавим, что первые издания наши не знают правильной выключки строк, которые у них часто разной длины, не знают правильного использования шпаций, не отделяют часто слова от слова, иначе говоря — игнорируют самые простые навыки западной печати, стоявшей в это время на большой высоте, то вывод может быть только один: московская печать при Иване Грозном зародилась самостоятельно, без непосредственного руководства со стороны иностранцев, зародилась путем изучения различных печатных книг и стремления повторить, освоить их технику приемами длительных, трудных, своеобразных опытов, не сразу приведших к должному результату, но все же приведших.

Техника изданий Ивана Федорова, прославленного нашего «друкаря книг перед тем не виданных»,[24] совсем иная, более совершенная, нежели только что описанная. Эта последняя — техника однопрокатной двуцветной печати с одной «раскрашенной» формы, при отсутствии правильной выключки строк и частом отсутствии шпаций (добавим еще: пагинации и сигнатур). Техника эта встречается в группе анонимных изданий в четырех книгах: в двух Евангелиях, в одной Псалтыри и в (единственной) Триоди. Нельзя допустить, что книги эти напечатаны Иваном Федоровым;

технически они стоят на более низком уровне, чем Апостол, о котором Федоров определенно говорит, что он — его первый опыт книгоделания. Но уже в Триоди начинается искание нового. На средних листах книги применяется новая техника — федоровская. Мы убеждены, что именно на этой книге Федоров и учился печатать. Но конец Триоди напечатан по-старому. Федоров, однако, настолько уже созрел, что, убедив Ивана Грозного в «неискусности» прежних опытов (как сказано о них в XVII веке — «малыми некими и неискусными начертаниями печатываху»), он «обновил», поднял на новую высоту нашу печать. О технике печати и об искусстве Ивана Федорова речь пойдет ниже.

Имена первопечатников

Наш первый вывод сводится к тому, что не Иван Федоров был московским первым (в буквальном смысле слова) печатником. Уже давно — более 100 лет — известно имя того, кто мог бы претендовать на эту почетную роль. Наша наука никак не решалась категорически это утверждать, несмотря на то, что другого имени во всех документах XVI века не встречается. Это имя Маруши Нефедьева. 9 февраля 1556 г. Иван Грозный пишет в Новгород Федору Борисову Еремееву и Казарину Дубровскому: «Послали есмя в Новгород мастера печатных книг Марушу Нефедьева, а велели есмя ему досмотрети камень... И как Маруша того камени досмотрит, скажет вам, что тот камень пригодитца в помост в церковной... или будет сам Маруша похочет на том камени поискуситись, лице наложити... и вы б того камени прислали к нам на образец, каменя два или три, с Марушею ж вместе... Да Маруша ж нам сказывал, что есть в Новегороде Васюком зовут Никифоров, умеет резати резь всякую: и вы б того Васюка прислали к нам, на Москву, с Марушею ж вместе», 22 марта того же года: «послана к вам грамота, наперед сего, с печатным мастером с Марушею с Нефедовым».[25] Эти указания скудны, но драгоценны. Сочный старый язык государственной переписки XVI века вызывает перед нами образ живых людей. Маруша — не только «мастер печатных книг», но и имеет дело с камнем, умеет его обрабатывать. Васюк Никифоров «умеет резати резь всякую»; слово «всякую» здесь решает. Трудно установить точную специальность Васюка; термин «резь» обозначает в XVII веке гравюру, но этот термин мог указывать и на все виды «резьбы» — по дереву, камню[26] и металлу. Марушу же надо воспринимать так, как о нем написано: мастер печатных книг,[27] т. е. в нем надо видеть типографщика, наборщика, метранпажа, издателя. Все упомянутые выше анонимные издания вышли в свет до Ивана Федорова, т. е. до 1563 г. А. А. Гераклитов, обследовавший первым бумагу, на которой напечатаны анонимные дофедоровские книги, относил самую раннюю из них даже к 1551 г.[28] Датировка книг по водяным знакам бумаг зыбка и допускает значительные колебания. Есть все основания датировать четыре указанные анонимные книги временем между 1556 и 1563 г.; на эти годы падают и дарственные записи на них. И поскольку в 1556 г. упоминается имя «мастера печатных книг» Маруши Нефедьева, его и надо считать первым русским типографом, обладавшим достаточной экспериментальной сноровкой для изобретения вышеописанного нового приема двуцветной печати. Не надо забывать и того, что первые анонимные четыре издания явно напечатаны одним мастером, и только в середине Триоди можно предположить наличие нового печатника.

С именем же Васюка Никифорова естественно и целесообразно связывать «резь» первых наших изданий, к анализу которой мы должны теперь приступить. Она, как и самая печать, очень своеобразна и весьма интересна.

На долю гравера в книжном искусстве падает многое. Если в более

новое время его специальность ограничивается иллюстрированием или декорацией книги, то в XVI и в XVII веках у нас гравер был резчиком и пунсонов и букв, инициалов и вязи, прекрасного и почти забытого искусства украшения книг узорами литер.

Группировка гравюр

В первых четырех анонимных изданиях дофедоровской стадии гравюры распределяются на следующие группы.

А. Заставки. Одна из них включает в свою среднюю часть «образок» евангелиста Матфея. Заставки эти — их в одном Евангелии девять отпечатков с пяти досок, из них три большие — встречаются и в другом Евангелии, как и инициалы, образующие следующую группу.

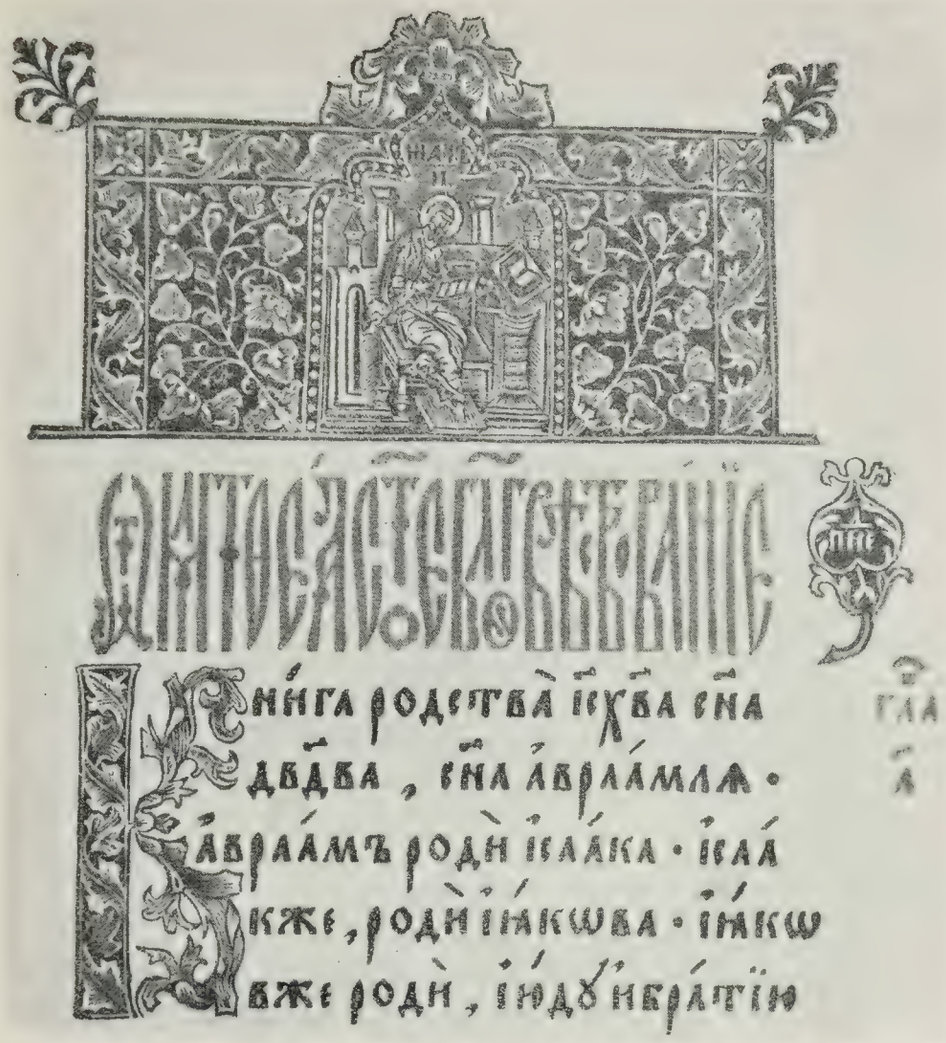
Б. Заглавные буквы. Они крупны и сделаны в едином стиле, притом — с большим вкусом. Выделяется большая буква «З» евангелия от Марка, напечатанная в два цвета в первом Евангелии, в один цвет — во втором. Во втором Евангелии есть также три инициала меньшего размера (К, П, В).

В. Маргиналии, «цветки». Это не «обрамления» для наборного указания на параграф или главу, а действительно резаные на дереве украшения — обозначения. По размерам они в первых анонимных изданиях невелики, использование их всегда декоративно. Они порой печатаются черным, порой красным.

Г. Вязь. В начале каждой крупной части такой книги, как четвероевангелие, строки гравированной на дереве «вязи» — заглавия части, изображенные сложно сплетенными литерами, напечатанными киноварью,— образуют переход от текста книги к орнаментике, к заставке, заполненной узором. Орнаментом становится в вязи даже не буква, а сочетание, сплетение букв между собой. Искать удобочитаемости или правильности ритма в русской вязи — тщетно, но изобретательность сочетаний букв между собой, их узорочье, их фантастическая взаимосвязь делают вязь особым, заманчивым объектом специального исследования. Вязь гравировалась на дереве теми же мастерами, которые выполняли в книге весь ее убор, а также и самый ее шрифт. Но шрифтостроение, создание литер, резьба пунсонов, подчиняется, с одной стороны, самостоятельным законам (орфографии, проблем удобочитаемости, обычаям чтения вслух), с другой стороны, входит в область палеографии; введение этих элементов в тему о древнерусской книжной гравюре грозило бы слишком расширить ее рамки. Надо помнить, что наши мастера гравюры нередко были также и шрифтовиками. Из букв текста и из вязи они создавали очень интересное целое, сливающееся в нераздельное единство с гравированными инициалами и заставками, а впоследствии и с гравюрами титульных листов. У нас есть право оставить анализ шрифтов наших старых книг для специального их исследования, тем более что как раз на шрифты обращали естественное внимание наши библиографы — А. А. Гераклитов, проф. П. Н. Берков, А. С. Зернова. В другом месте нами было обследовано самое построение страницы, ее композиция.[29] Следует остановиться на характерных чисто художественных приемах оформления книг самого раннего анонимного этапа.

Инициал первого Евангелия

Страницы первых двух анонимных Евангелий, первой Псалтыри и Триоди строятся по принципу слияния всех элементов в единое целое. Устанавливается общая пропорциональность взаимоотношения между высотой и шириной полосы, равная приблизительно 2 : 1. Крупный гравированный инициал не образует прямоугольного поля, замкнутого «блока», а, наоборот, гравируется с таким расчетом, чтобы буквы строк могли входить во все изгибы крупных инициалов, вроде «К» или «З»,— так, чтобы инициалы и строки были



1. Заставка и часть страницы анонимного Евангелия. Кар. 66 (Москва, ок. 1556)

сближены и объединены. Между заставками, наконец, и инициалами первых Евангелий и Псалтыри налицо единство не только общего стиля, но и манеры исполнения. У них единый мастер, одна техника. Художественное обличие Триоди — иное. Новые черты проступают в убранстве третьего Евангелия и второй Псалтыри. В наших шести анонимных книгах, напечатанных одним или самое большее двумя печатниками, работало три или четыре мастера гравюры, три-четыре гравера-художника, и у нас достаточно материалов, чтобы попытаться дать им характеристику.

Первый из этих мастеров заслуживает того, чтобы назвали его «мастером Матфея»,— по большой и знаменитой уже заставке, помещенной на листе 11 того Евангелия, которое описано Каратаевым[30] под № 66* и которое автор, вслед за А. С. Зерновой, склонен считать по времени самым ранним из трех. М. Н. Тихомиров более ранним считает Евангелие, у

* В дальнейшем обозначаем: Кар. 66.

Каратаева имеющее № 64. Евангелия снабжены гравированными заставками и инициалами одного и того же мастера; так же — и первая Псалтырь. Точная последовательность этих трех книг не может быть решена искусствоведческим анализом — настолько близки они. Техника однопрокатной двуцветной печати у них идентична. В первом Евангелии нет счета страниц, во втором он появляется (здесь наблюдения А. С. Зерновой исправляют М. Н Тихомирова).[31] Заставки и инициалы переходят из книги в книгу, несмотря на то, что шрифты у них разные: у первого Евангелия (Кар. 66) шрифт совпадает со шрифтом первой Псалтыри (Кар. 82), во втором Евангелии (Кар. 64) он более узок. Первое Евангелие напечатано на немецкой бумаге, все остальные анонимные издания — на французской, которой пользовался и Иван Федоров. Эти все сведения как бы только предваряют наш основной анализ. Первое Евангелие отличается от второго двумя очень существенными моментами: в первом имеется фигурная заставка с изображением Матфея евангелиста, напечатанная один только раз и затем исчезнувшая из всех наших изданий; заставки с изображениями появятся в московских изданиях только через 100 лет, в Евангелии 1657 г. Второй момент нами тоже отмечен: двуцветный инициал «З» перед началом евангелия от Марка.

Большая буква очень красивого рисунка, властно распластавшаяся на странице, построена так, что слева она заполнена в нижнем завитке растительным орнаментом. Она во всем этом похожа на такой же инициал рукописного Евангелия И. Бирева 1531 г. в отделе рукописей Ленинской библиотеки, опубликованный в «Древнерусской миниатюре» А. Н. Свирина (стр. 84). В первом печатном Евангелии (Кар. 66) этот орнамент раскрашивается от руки киноварью перед печатью по стираемой черной краске. Получается, безусловно, эффектный результат чисто орнаментального, декоративного характера, при котором самая буква удачно выделяется красным фоном. Результат почти единственный в мировой книгопечатной технике, а в XVI веке — вероятно уникальный.

Историк искусства книги должен указать в связи с этим исключительным инициалом на некоторые примеры из более ранней печати, например из Псалтыри упомянутого уже выше П. Шеффера (1457 и 1459 гг.). В известном альбоме рукописного орнамента В. В. Стасова приведены примеры двуцветных букв польской Псалтыри, написанной в Кракове в XIV (не в XV ли?) веке.[32] Эти буквы очень напоминают шефферовские. Но буквы Шеффера, о которых мы говорим, не «раскрашивались» от руки, а накатывались краской — как обычно гравюры — и вставлялись в накатанный краской гравированный на дереве фон. Вместе с тем (на что мы тоже намекали) есть и у Шеффера примеры гравированных букв, отпечатанных печатной краской не совсем обычно. В библиотеке Московского государственного университета хранится фрагмент Псалтыри Шеффера,[33] одна из букв которой отпечатана наполовину розовой краской, наполовину голубой. И это необычный для Шеффера случай, ибо здесь речь не идет о букве, составленной из двух раздельных досок (самая буква и фон), а о напечатании двумя красками самой литеры: фон ее напечатан особо новой краской, расцветку же литеры делали от руки на каждый данный раз. Одним словом, ровно за 100 лет до московского анонимного издательства делались опыты в том направлении, какое последовательно и отчетливо провели Маруша Нефедьев и Васюк Никифоров, в которых мы видим мастеров первого Евангелия. Работали они без «образца», техника их была иная, чем у Шеффера. Буква Шеффера состоит как бы из двух половинок, напечатанных разными красками. Буква «З» на листе 117 первого московского анонимного Евангелия была раньше

накатана черной краской, которая была потом стерта с орнамента буквы, покрытого затем при помощи кисти или тампона киноварью.

Во втором Евангелии та же самая буква встречается на 89-м листе, напечатанная одной черной краской. Какой случай раньше? Шли ли от опыта, оказавшегося слишком трудоемким, к упрощению печатного процесса, или, наоборот, от скромного начала к усложнению? Во всей издательской практике различных времен первое издание книги бывает обычно более тщательным. Если мы учтем, что первое Евангелие напечатано более крупным шрифтом и во всем импозантнее второго, то придется предположить, что и замечательный инициал был задуман с самого начала

2. Заставка с Матфеем

с цветной орнаментикой, а во втором, более скромном издании был напечатан в один цвет, потому что вытирать краску и подцвечивать букву киноварью было, конечно, труднее. Но двуцветное «З» первого Евангелия весьма эффектно, и по сравнению с ним та же буква, одноцветная, второго издания проигрывает.

„Заставка с Матфеем"

Особого внимания заслуживает и первая заставка — с изображением евангелиста Матфея. *

Она бросает свет и на стиль, и на технику гравюры в наших первенцах печати, и на индивидуальность мастера ее, и, наконец, на его школу, а тем самым и на историко-художественные истоки всей нашей изобразительной и графически-орнаментальной иллюстрации в печатных книгах XVI века.

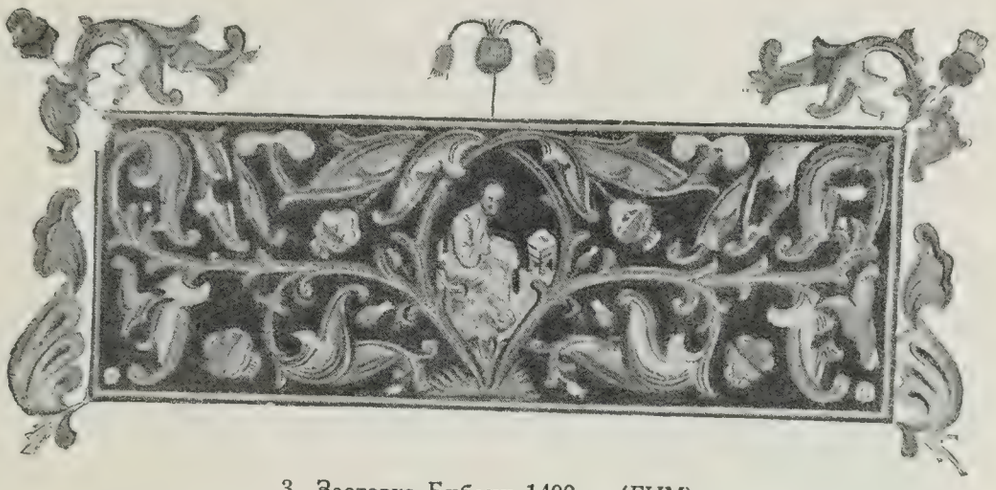
Перед нами — заставка, часть композиции страницы книги, а не «свободная» гравюрно-изобразительная «картинка». Широкий прямоугольник, размером 12.4 × 6.4 см. Он кончается, как это было принято в рукописных заставках, по углам вверху листвой, внизу — «палочками»; посредине вверху листа восходит над краем доски довольно высоким гребнем. В центре этой заставки, весь вид которой невольно заставляет вспомнить о заставках рукописной книги, помещен «киот» — четко отделенное от остальной заставки поле (размером 4.8 × 3.5 см),— оканчивающийся пятилопастным и, одновременно, килевидным обрамлением. В этом последнем поле — сидящая фигура евангелиста. Он обращен направо от зрителя и держит в руках свиток. Перед ним — высокий пюпитр с развернутой на нем книгой.

* В дальнейшем изложении называемая «заставка с Матфеем».

Сзади — архитектура, некая ограда со столбиками; слева — дверь. Фон за архитектурой заштрихован, над головой сидящего — черные, обведенные белым штрихом буквы его имени: МАТ ИЙ Ф, расположенные орнаментально и симметрично. Самая заставка вне «киота» заполнена листвой, плоскостно расположенными ветвями и листьями, напоминающими виноградные. По краям боковых сторон и сверху заставка имеет бордюр, отделенный от этого ее основного поля белой чертой. Заполнен этот бордюр стилизованными, изогнутыми, как штопор, листьями, отдаленно напоминающими акант. Перед нами уникальное произведение старой русской графики. Вся заставка очень интересна и потом не повторяется. Она явно или «не понравилась», или «не пошла». Есть экземпляры анализируемого издания, в которых заставка сплошь покрыта гуашевой расцветкой; в экземпляре Ленинской библиотеки, несомненно подносном и потому особо тщательном, в центре других заставок с лиственным орнаментом также вписаны киотцы с фигурами евангелистов. Когда в XVII веке в заставки наши вернутся изображения, они будут совсем иного вида и окажутся вставными.

Н. С. Большаков указывает на помещение фигур в заставках славянских рукописей и приводит один пример из известного альбома Стасова.[34] Он мог бы привести их больше — по тому же альбому — из Болгарии и Сербии.[35] Но и напоминающая нашу заставку близкая — севлиевская болгарская заставка XVI века — в центре имеет не «киот», а закругленное ромбоидальное плоское обрамление, в котором помещено полуфигурное изображение того же Матфея. Композиции, полностью совпадающей с построением заставки из первопечатного Евангелия нашего, нет ни в рукописных, ни в печатных книгах. Аналогии имеются, и Н. С. Большаков указывает на некоторые из них, снова не до конца использовав свои источники — альбомы Стасова и Лихачева. Если в широкой прямоугольной, заполненной листвой заставке мы не находим «киотов» с изображением сидящих фигур, то часто такие «киоты» встречаются в центре заставок другой группы русских рукописей.[36] Заставки эти обычно являются стилизованным изображением, как бы разрезом, храма. Все его пространство заполнено тератологическим или лиственным орнаментом. Внизу, в центре такого «храма», выделяется небольшое, относительно, поле с килевидным, арочным или квадратным обрамлением, в котором помещаются фигуры евангелистов (псковское Евангелие 1409 г.), Давида (угличская Псалтырь 1485 г., южнорусская Псалтырь 1397 г.), Саввы (лучшая из всех — онежская Псалтырь; здесь же и Давид — на другой, аналогично построенной миниатюре).[37] Нередко попадаются такие же «храмы» и без вкомпанованных в них «киотов» с единичной фигурой.[38] Что наиболее существенно — и на что уже указывалось — это наличие в большом числе «киотцев» с единичными фигурками в них на предметах мелкой декоративной пластики, на «змеевиках»,[39] в украшениях царских врат, на окладах Евангелий, икон, на различнейших, как говорит Н. С. Большаков, «предметах церковного обихода».[40] Килевидное или трехлопастное обрамление для фигур сидящих в них «авторов» тоже не редко в миниатюрах русских рукописей XVI века.[41] Более редка пятилопастная форма «киля».[42] Определяющим фактом остается то, что образки такие самостоятельны, замкнуты в себе, миниатюры же трактуются как отдельные фронтисписы, а не как часть заставок, обрамляются снаружи произвольно и имеют, как правило, более крупный размер. Анализируемая нами первая русская гравюра — заставка с Матфеем из Евангелия Кар. 66 — уникальна по композиции. Это как бы литой или резной «образок-киотец», вставленный в рукописную заставку обычного прямоугольного вида. Результат определенно напо-

минает армянскую заставку XIV века из Перуджии.[43] Но, конечно, больше всего принципиально общего имеет заставка с Матфеем с заставкой русской, так называемой Геннадиевской новгородской Библии 1499 г., хранящейся в Отделе рукописей ГИМ.[44] Здесь сохранена самая композиция заставки. В центре — изображение пишущей маленькой фигурки Моисея, правда не в киоте, а в овальном просвете листвы самой заставки. Библия 1499 г. имеет хорошо установленное новгородское происхождение, что лишний раз подтверждает наши соображения относительно возникновения заставки с Матфеем. Мнение Буслаева, что заставка эта не имеет «ничего общего» со старопечатными московскими книгами, объясняется тем, что Буслаев Евангелия Кар. 66 не знал.



3. Заставка Библии 1499 г. (ГИМ)

Самый стиль изображения Матфея весьма интересен. Его маленькие размеры не мешают уловить в построении сценки наличие своеобразной перспективы, «нормальной» для заднего плана и «обратной» для ближнего. Н. С. Большаков не напрасно вспоминает по этому поводу классический пример такой перспективы — фрески Ферапонтова монастыря.[45] Поза и образ Матфея традиционны, относятся к группе сидящих «авторов» перед архитектурой, но одновременно и в ней — в архитектуре (в «киоте»!).

Композиция образа параллельна живописным вариантам евангелистов на царских дверях и ничем особым не выделяется из других композиций XVI века. Но гравюра дает повод указать на первое появление самого образа «писателя в киоте». Для историка он важен, так как бросает свет на истоки нашего графического искусства.

Мотив этот возник в великом прогрессивном античном искусстве, на значение которого можно и не указывать. В Евангелии из Россано мы встречаем в одной миниатюре евангелиста с «музой» на фоне занавеса, в другой — судью, сидящего под киворием.[46] Нам одинаково важны оба мотива. Занавес будет впоследствии трактоваться как поднятый над головою сидящего писателя «велум». Эволюция кивория сложнее. В Кодексе из Россано мы уже встречаем нарушения всякой архитектурной правдоподобности в том, что колонна переднего ряда кивория изображена позади сидящего в кивории персонажа (для того чтобы его не прикрыть или не пересечь). Перекрытие кивория трактовано здесь как двойная арка. Аналогична трактовка кивория в сочетании с занавесом на христианских

медалях IV века. Реалистична архитектура и по существу правильна перспектива кивория и зданий в миниатюрах известной рукописи Иакова Коккиновафского в Ватикане (XII века).[47] Здесь налицо и кивории и фасады, которые изображены теперь позади действующих лиц, часто являясь лишь средством выделения и подчеркивания их. Это приведет к греко-грузинским миниатюрам последующих столетий.[48]

На Западе итало-галльская школа миниатюры, изученная Сопером[49] и другими, дает характерный пример евангелиста из Кембриджской рукописи VII века, где мотив распластанного кивория превратился в подобие триумфальной арки. Крупная фигура Луки кембриджской миниатюры нарисована спереди и выступает из архитектуры, явно для нее тесной и плоской.[50] В Кодексе Коттона из Британского музея под аркой, которая становится теперь разрезом храма, сидит принимающий преклонение Григорий Великий. Его поза строго фронтальна и величава. Все это перейдет в романское искусство[51] с его идеализацией феодального строя, с его отвлеченностью и антиреализмом. Два полусвода по сторонам центральной арки дают как бы зачаток «трехлопастности». Английская миниатюра из «Боэция» Оксфордской библиотеки изображает философа в темнице сидящим в обрамлении чего-то вроде «киота»: направо и налево — стройные колонки разреза здания, над головой — треугольный занавес, самая фигура обрамлена тремя лопастями.[52] В этом нам надо видеть воздействие новой волны с Востока.

Эволюция шла очень интересно. Образ человека в а р х и т е к т у р е заменен был мотивом человека п е р е д архитектурой, чтобы вновь вернуться к такой трактовке, в которой налицо и архитектура п о з а д и человека, ему так или иначе аккомпанирующая, и архитектура в о к р у г всей композиции, уже условная, дающая или разрез храма, или наш «киот», или то и другое. В рукописи Иакова мы встречаем первый вариант — условное изображение храма, ставшее обрамлением, наряду с более простыми, указанными уже, реальными киориями и зданиями; а в очень известной, не один раз опубликованной синайской миниатюре Григория Назианзина[53] мы находим классический тип разрешения образа писателя, сидящего в трехлопастном просвете — «киоте» — сложного храма. Это дают и другие афонские памятники, в том числе накладные рельефы бронзовых врат Ватопедского собора.[54] На Западе доказывают изучение византийского искусства гравированные на золоте четыре евангелиста Бамбергского реликвария (первая половина XI века), мюнхенского переплета из аббатства св. Эммерана.[55] Примеров можно привести множество. Очень важны для нас афонские рельефные накладные образки евангелистов на окладах Евангелий.[56] Опубликованные А. Баумштарком в 1915 г. рельефы сирийских и армянских переплетов иерусалимских монастырей дали бы аналогии к нашим «киотцам», если бы эти серебряные иерусалимские рельефы не были копиями более позднего времени — с оригиналов, возможно, русского происхождения.[57] Из западных материалов наиболее интересные аналогии дают слоновая кость и более поздние бронзовые плакетки.[58]

Как бы то ни было, «киот» с помещенной в нем фигурой евангелиста — мотив византийского происхождения и широкого распространения. Наша первопечатная книга дает новое решение в самом композиционном сочетании «киота» с орнаментацией заставки как таковой.

Первый гравер

Что касается техники, гравюрной стилистики заставки с Матфеем из Евангелия Кар. 66, то по этому вопросу надо сказать кое-что более определенно и уверенно, чем ранее писавшие о ней.

Перед нами «обрезная» гравюра на продольном дереве. Она вся выполнена б е л ы м ш т р и х о м.[59] Из основной черной поверхности поля самой

виньетки изъяты минимальные контуры ветвей и очертаний листьев. Весь фон в «киоте», а также тени изображения заштрихованы белыми царапинами по черному. Самая фигура Матфея выполнена более «светло», в ней встречаются черные линии на белом (складки одежд, упрощенные «строки» на свитке). Вынуто больше белого из архитектуры. Но в общем темный «живописный» характер гравюры оставлен в силе. Гравер работает на основе принципов, очень напоминающих нам «тоновую» ксилографию XX века. Руководящий принцип — вынуть из доски минимум, оставить, «обыграть» в доске больше черного. В силу этого гравюра представляется особо плоскостной, в ней бережно сохранена вся поверхность доски, и Н. С. Большаков прав, говоря, что она выражает «специфические эффекты следов дерева на плоскости листа».[60] Но на что не было обращено достаточно внимания — это на технологию гравюры, на инструмент и на приемы гравера. Здесь нам вновь надо подчеркнуть исключительное своеобразие мастера, выполнившего заставку с Матфеем.

Во всей европейской ксилографии XVI века и в России XVII века будет четко проводиться разграничение труда гравера-резчика — выполнителя печатной формы — и работы художника, рисовальщика, выполнявшего на доске композицию, которую первый мастер должен будет вырезать. Но в первой нашей гравюре можно быть уверенным в том, что гравер и рисовальщик — одно лицо. Гравюра с Матфеем как бы «нарисована» ножом гравера. Именно нож, инструмент в руке резчика, проводит линии самого рисунка листвы. Он обрисовывает фигурку, складки, тени. Острие другого инструмента, вроде гвоздя, выводит белые точки той рамочки, которая обрисовывает «киот». Эта работа обличает в гравере заставки опытную руку. Но вся эта техника — не ксилографична. Дерево, на котором работали в XVI веке, было грушевой доской (русские мастера XVII века работали исключительно на груше) обычного продольного распила. Материал этот очень противится «белому штриху». Линии, в нем проведенные неглубоко, не бывают четкими. На груше надо было работать более энергично, более крупными штрихами, более глубоко врезаясь в доску, т. е. вынимая больше белых мест, превращая рисунок в композицию «черного на белом фоне». Такой, как раз четко графической, стала ксилография на Западе, такой становится она у нас в новейшее время. Техника же заставки с Матфеем — это техника металлографская, р и с у ю щ а я штрихом, а не о б в о д я щ а я ножом штрихи рисунка. Поверхностные белые штрихи листьев и фона нашей заставки родились из практики резьбы по металлу, примеров которой у нас чрезвычайно много.[61] Новой, книжной, ксилограверной техники мастер заставки нашей еще не нашел. Легко понять, что крупного, многотысячного тиража его заставка не выдержала бы,— ее тонкие белые борозды были бы скоро забиты краской. Мы увидим, что техника эта была оставлена. Ею пользовался у нас в печати только один мастер.

Откуда он? Он, бесспорно, мастер металла. Он «умеет резати резь всякую». Его композиция образка в киотце, помещенного в центре заставки, родственна указанным выше «змеевикам», что как будто указывает на северную периферию Московского государства. В его заставке уже нет никакой тератологии, очень редкой в XVI веке; она, в силу этого, отдаляется от онежской Псалтыри Луки Смольянина, «киоты» которой как будто наиболее близки к нашему мастеру. Листва вокруг киота заставки с Матфеем находит себе убедительную аналогию в угличской Псалтыри. Углич, Кириллов Белозерский монастырь (оклад Евангелия, опубликованный Н. Макаренко), Северный край, техника металлографии,— все это приводит нас к Новгороду. Н. С. Большаков, естественно, должен был

вспомнить имя Васюка Никифорова из актов 1566 г.[62] Иван Грозный не напрасно посылал Марушу Нефедьева именно в Новгород: «Есть в Новгороде Васюк».

Никак нельзя согласиться ни с А. И. Некрасовым,[63] ни с Н. С. Большаковым, что появление в заставках мотива, напоминающего «акант», указывает на «немецкое» происхождение растительных узоров. Их много и в России (ссылается же Н. С. Большаков сам на московское рукописное Евангелие 1531 г.)[64] и во всех странах Европы. К вопросу о точном происхождении этого русского орнамента, который привыкли называть «старопечатным», лучше будет вернуться в главе об Иване Федорове.

Мы считаем первую нашу книжную гравюру — заставку с Матфеем — высоко оригинальным произведением русского мастера, приехавшего в Москву с севера, по всей вероятности из Новгорода, и применившего к книжной ксилографии навыки резьбы по металлу. Мы не видим оснований, почему бы нам не назвать этого мастера именем Васюка Никифорова, о котором в письме Ивана Грозного говорится, что он умеет делать разнородную «резь». Никифоров, очевидно, прибыл с Нефедьевым в Москву в 1556 г. и стал немедленно работать над убранством первых наших печатных книг. Не забудем, что в 1559 г. появляется уже дарственная запись на втором печатном Евангелии.

Рассмотрение дополнительного к уже разобранной заставке гравюрного материала самых ранних наших книг позволяет отчетливо очертить круг деятельности первого русского гравера. Как бы ни называть его,— бесспорно в той же технике металлографского белого на черном штриха выполнены им и все заставки первых двух Евангелий (Кар. 66 и 64) и первой Псалтыри (Кар. 82). Безусловно, тому же мастеру принадлежат и гравированные на дереве крупные инициалы всех трех книг, в частности двуцветное «З», о котором мы говорили особо. Всюду он пользуется однопрокатной техникой. Без сомнения, им же были исполнены и более скромные маргиналии: в них тоже налицо белый штрих,— если не параллельная штриховка, то белые линии букв, вынутые из черного фона инструментом скорее типа гвоздя, нежели ножа. Труднее решить вопрос о вязи и о шрифте. Вязь в обоих Евангелиях очень близка одна к другой, но не совпадает,— ее гравировали два раза. Шрифт, как указывалось уже, в Евангелии Кар. 64 мельче, нежели в том, где помещена заставка с Матфеем, и в первой Псалтыри. Можно ли идентифицировать мастера шрифта первых трех наших книг с мастером заставок их или с мастером вязи? Мы уже указывали, как хорошо увязываются — компануются вместе — крупные инициалы с подведенными к ним вплотную буквами строк набора. Есть все основания считать, что первые два шрифта (Евангелия Кар. 66 и Псалтыри — в одной группе, Евангелия Кар. 64— в другой) выполнены одним мастером: они слишком близки один к другому. Вязь — тоже одним. Но отождествить «мастера шрифта первых анонимных Евангелий» с «мастером заставок и инициалов» мы пока не можем. Гравированная на дереве вязь образует между ними естественный переход. Имея в виду, что вязь ксилографична и выполнена с большим мастерством, мы были бы склонны ее приписать все же «мастеру заставок» — Васюку Никифорову, со следующим дополнительным разъяснением. Вязь — вся линейная, дает темную линию на белом, т. е. выполнена с полным преодолением белого, металлографского штриха заставок. Вязь в этом напоминает ту технику, которую у нас называли «оброном» и которою выполняли такие же надписи на изделиях из серебра. Получается как будто даже известная последовательность работ Васюка Никифорова в Москве: он начинает с заставок, в которых его металлографская техника наиболее

явственна; после этого выполняет крупные инициалы (последним из них — «З» с орнаментацией) и затем уже — вязь, где белый штрих заменен обронным. Инициалы для второго Евангелия (Кар. 64) выполнены им же, но позднее; в них уже много «черного штриха», при сохранении прежних белых, металлографских черт.

Старопечатная орнаментика

На этом деятельность первого нашего гравера и оканчивается. Он был, безусловно, талантливым и самобытным мастером. Скомпанованные им и вырезанные заставки и инициалы, несомненно, были лучшими из всех, какие встречаются в анонимных московских изданиях XVI века. По ним можно проследить освоение принципов деревянной гравюры, ее специфики; а композиция чисто орнаментальных заставок, дополняющих первую заставку с Матфеем, свидетельствует о декоративном даре и чувстве ритма у художника. Ветви и листья, растущие из нижнего центра, плавно и органично заполняют поле заставки. В особо крупной заставке второго Евангелия, с более узким шрифтом (Кар. 64), мастер дает дробную, скорее — мелкую игру листьев в поле, посредине которого расположена арка, заполненная листьями другой породы. Васюк был изобретательным и даровитым художником. Орнаментированные им три книги — все чрезвычайно ценны для нас как памятники нового графического стиля, пришедшего на смену старым рукописным приемам.

Мы имели уже повод в общих чертах характеризовать взаимоотношения между старопечатными и рукописными книгами. Русская рукописная книга XVI века — и не только та, которая изобильно украшена повествовательными миниатюрами,— заслуживает самого пристального внимания. Она переживает интереснейший перелом. В начале XVI века она еще традиционна. Отмеченная М. В. Алпатовым [65] иконографическая перемена, падающая на эпоху Ивана Грозного, находит себе параллель в переходе от «нововизантийской» орнаментики, очень тщательной, в основном — геометрической, к тем формам, которые будут у нас именоваться «старопечатными» и о которых нам правильнее будет говорить в следующей главе, поскольку наиболее четкую и ясную свою конфигурацию этот вид орнаментики получит у Ивана Федорова. Орнаментика первых наших анонимных книг в этом отношении совсем своеобразна. Она не похожа на рукописную именно потому, что последняя, более пластичная и энергичная, ближе к Ивану Федорову. Но присмотреться к иным чертам убора рукописей для объяснения орнаментации первых анонимных изданий необходимо.

Самый «киотец» с Матфеем, о котором мы уже много говорили, имеет, помимо указанных опубликованных аналогий, весьма много параллелей и в группе рукописей, не изученных еще до конца, взятых только на первый учет Леонидом Кавелиным, иеромонахом Арсением, Ю. А. Олсуфьевым. [66] Сюда относятся хранящиеся в Отделе рукописей Ленинской библиотеки Псалтырь М. 432, Евангелие Рогожского кладбища Р. 136; полуфигурное изображение в центре широкой прямоугольной заставки имеется в рукописи Волоколамского монастыря, № 79. Все эти три примера относятся к XVI веку. Очень много интересного дают миниатюры рукописей для изучения изображения фигуры человека в связи с архитектурой. Замечательная рукопись бывш. собрания Егорова, № 80, 1524 г.,— Евангелие учительное, украшенное 122 миниатюрами в тексте,— наглядно показывает использование столбиков кивория, часто наперекор всякому правдоподобию, как р а з д е л и т е л ь н ы х элементов той или иной группы, элементов обрамления и подчеркивания. На это как раз время и падает тот перелом в орнаментике, о котором мы говорим. Четкий геометризм уступает место растительным мотивам. Чтобы лучше осознать стилистику первопечатных

изданий, мы считаем необходимым остановиться на двух еще не освещенных характерных явлениях, общих нашим анонимным книгам и русским рукописям XVI века.

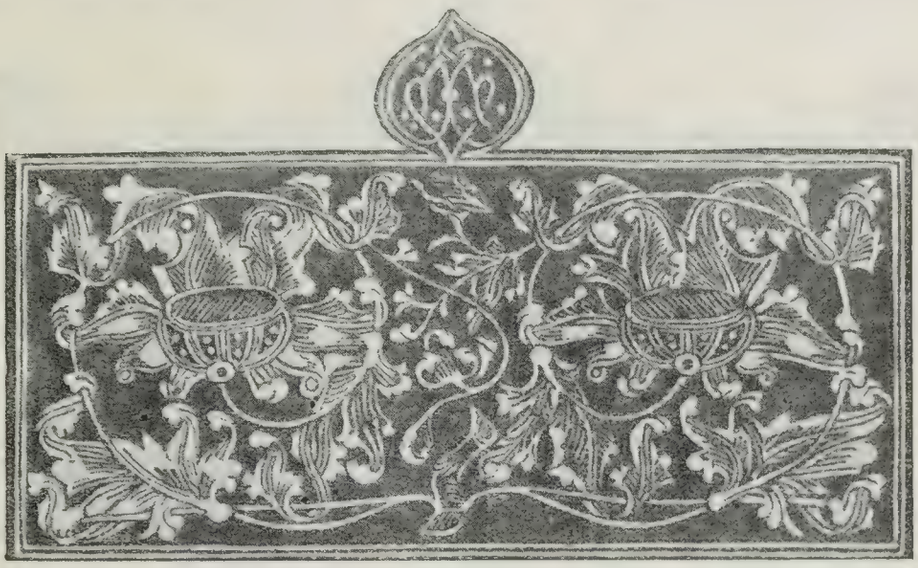
Вся русская гравюрная декорация книги — синтез новой печатной техники и национальных, в данном случае рукописно-миниатюрных художественных достижений. В западных книгах нет ничего подобного тем заставкам, которыми украшены отдельные крупные разделы первых анонимных Евангелий. В западной и южной славянской печати, как и в рукописях тех стран, доминировала «плетенка»; [67] все это лишний раз показывает своеобразие нашего русского искусства. Здесь нам важно отметить один весьма существенный факт. Встретившаяся всего раз в числе ранних заставок композиция с полукружием в центре заставки (Евангелие Кар. 64, листы 9 и 235), оказывается, имеет очень много аналогий в рукописях (Евангелие Е. 80, два Апостола Рогожского кладбища, «Слово Василия Великого» 1566 г. из Сергиевой лавры, Евангелие бывш. Духовной академии, № 3, и др.). В Армении такой мотив был, но решался самостоятельно. [68] Печатная книга его использовала, но эпизодически. Этот пример явной зависимости гравюры от рукописной орнаментики — вместе с тем, именно ввиду его единичности, свидетельство того, что гравюра наша пошла собственными путями.

Второе явление сложнее. Вся орнаментика первых анонимных книг растительно-лиственная. В ней постоянно встречается один мотив, определяющий каждый инициал и (за исключением одной) каждую рамку заставок первых анонимных книг. Это мотив спиралевидно закрученного широколопастного растения, определить или узнать которое более точно нельзя. Это растение вьется порой вокруг узкого стержня, порой превращено в зигзаг, путем подчеркивания жил, расчленяющих пополам листы. Мотив исключительно характерен для мастера первых трех анонимных изданий. Уже в Триоди он исчезает и всплывает потом только у Ивана Федорова в совсем иной, можно сказать, укрупненной форме. Проф. Г. Павлуцкий выводил этот мотив из древнего Рима, не указывая, впрочем, его прототипа. [69].

Рим знал в скульптуре колонны, оплетенные розами, [70] но мотив букв и рамок заставок первых анонимных книг оказывается исключительно распространенным, в первую очередь в наших рукописях XVI века. Укажем Евангелие Ленинской библиотеки МДАЗ, «Устав» А. 242, Апостол МДА5, «Слова» Григория Богослова Р. 72, Василия Великого 1556 г. Наибольшее сходство с инициалами анонимных первых Евангелий, в которых встречается этот мотив, имеет орнаментация Евангелия учительного Л. 100, написанного в 1523—1524 гг. иноком Сергиевой лавры Исааком Собакой (например, инициал «Г» листа 443, об.). [71] Как возник у нас этот мотив? Просматривая наши рукописи из опубликованных, можно указать еще на более позднее «Житие Сергия», мы видим его постоянную повторяемость, его традиционность. Очень любили его и западные славяне, например миниатюристы Чехии. [72] Встречается он и в миниатюрах Англии [73] и в великом множестве гравюрно-печатной орнаментики буквально всех стран: Германии, Франции, Англии, начиная со второй половины XV до середины XVI века. [74] Если искать первого выявления этого мотива в монументальной живописи, пришлось бы вспомнить мозаики Кахрие-Джами. [75] Единственное реальное объяснение такого множества примеров не может быть дано никакими идеалистическими теориями «заимствований» и должно быть просто: во всяких странах и все народы практиковали убранство столбов зеленью! Что касается наших заставок, в данном случае ясно видно, как миниатюра вновь подавала гравюре пример. Первые два

анонимных Евангелия и первая Псалтырь шли здесь по путям рукописной книги.

Именно монолитность группы, в которую входят эти три книги, не позволяет включить в ее состав загадочную Триодь Кар. 67. Она убрана значительно беднее. В ней всего одна большая заставка, несомненно выполненная иным мастером, нежели тот, за которым нам хотелось бы закрепить имя Васюка Никифорова. Триодь можно датировать или *до* или *после* группы книг, художественное обличье которых определено «мастером заставки с Матфеем». Помещать ее до группы двух Евангелий и первой Псалтыри препятствует ее более сложная печатная техника, появление в ней двупрокатного способа. Шрифт и набор Триоди (хотя бы



4. Заставка Триоди (Москва, до 1563)

использование шпаций) также указывают как будто на более позднее время, разносортная бумага — на более раннее. Заставка первого ее листа своеобразна. Она выполнена на черном фоне, но не белым, а черным штрихом! Ее спецификой являются две чаши, использованные симметрично в левой и правой половинах обычного прямоугольного поля. Этого мотива мы потом не встретим. Приписать заставку эту мастеру первой группы нельзя: в ней металлографского ничего нет, налицо также и некоторая художественная и техническая неуверенность; фон производит впечатление просто еще не вынутого до конца. Здесь усматривали немецкое влияние,[76] но — без убедительных доказательств. Перед нами вариант того же стиля, той линии развития, в начале которой — продукция первого нашего гравера. Это опыт другого, начинающего мастера, которого мы, может быть, встретим еще. «Мастер анонимной Триоди» остается для нас пока загадочным, вторым по времени нашим гравером. Загадочным остается для нас и авторство сложной и в общем хорошо вырезанной вязи. Она тоже не похожа на вязь первых трех книг. В Триоди вязь включает буквы с утончающимися линиями, орнаментирования букв почти нет. Шрифт Триоди — третий в счете наших типографских опытов. Мы указывали, что это переходное, высоко интересное экспериментальное издание. Представляется, что Васюка Никифорова не было уже, когда вышла Триодь.

Последние анонимные издания

Последней «анонимной» группой являются очень важное третье Евангелие (Кар. 65) и вторая Псалтырь.[77] Оба издания напечатаны техникой двух прокатов киновари и черного, на которой мы остановимся при анализе изданий Ивана Федорова. М. Н. Тихомиров считает третье Евангелие произведением типографии Ивана Федорова и Петра Мстиславца.[78] Мы не можем здесь вновь полностью разбирать все детали типографской истории этой группы изданий, явно относящейся уже к эпохе 60-х годов XVI века. Зато мы должны обратить внимание на чисто гравюрную сторону двух последних книг.

5. Орнаментация анонимных изданий 60-х годов XVI века

Связь их с предыдущими изданиями, нами рассмотренными, не вызывает сомнений. В них используются инициалы первого Евангелия и первой Псалтыри. Есть заставка, повторяющаяся во всех трех Евангелиях. Но спецификой орнаментации третьего Евангелия и второй Псалтыри является ориентализм заставок, в которых узор образован черной линией, очерчивающей более или менее спутанные арабески. И в этой «арабесковой» группе наблюдается сходство с изданиями Ивана Федорова. В третьем Евангелии на листе 115 помещена совершенно выпадающая из всего стиля и навыков книги заставка, являющаяся вариантом одной из заставок Апостола И. Федорова и П. Мстиславца — знаменитой первой русской датированной книги 1563—1564 гг. В противоположность Леониду Кавелину, М. И. Щелкунову и А. И. Некрасову, видевшим в заставке этой ту же доску, которая была использована в Апостоле,[79] мы теперь, после сравнений, проведенных А. С. Зерновой, можем утверждать, что в третьем анонимном Евангелии (Кар. 65) имеем копию с заставки Апостола Ивана Федорова, о чем будем говорить позднее. Перед нами третий мастер русской книжной графики. Он работает линией и черным пятном по белому фону. Его узор не похож на те, которыми пользовался Васюк Никифоров («мастер заставки с Матфеем») и анонимный мастер Триоди. «Мастер третьего Евангелия» (так было бы точнее его называть, нежели, скажем, «мастером арабесок») заполняет поле заставок линейным ритмом малых

дуг, сплетающихся, по принципу кружева, бесконечным рядом «рапортов» или образующих среднее поле — «щит», вокруг которого плетется узор. Первый лист третьего Евангелия в большой заставке комбинирует черный узор на белом фоне в среднем таком щите с линейным плетением по сторонам. Технически все эти линейные узоры выполнены неплохо. Сравнительно тонкие черные линии изогнуты правильными и гармоничными дугами. Гравер научился владеть ножом. Металлографской техники белого штриха у него не осталось, некоторые «пучки» шраффировки по краям большой заставки первого листа третьего Евангелия выполнены черными штрихами. Мастер этот, которого приходится отнести к более позднему времени, явно иной, чем прежние. И первый и второй граверы наши вполне национальны. Третий, настойчиво выполняющий заставки и бордюры, во всем, кроме самого внешнего очертания поля, не похожие на прежние, представляется чему-то подражающим, что-то воспроизводящим. Но что именно? Некоторые, весьма категорично настаивавшие на «ориентализме» и на «арабескности» орнаментаций этой группы, указывали, что «в немецких переплетах книг к середине XVI века уже подобные композиции были, придя из Италии»; но все же «этого стиля заставки, связанные с общей массой первопечатного московского орнамента позднеготического характера, явно идут из Германии». Авторы этих утверждений не могли, однако, подкрепить свое убеждение ни одним конкретным примером немецкого происхождения нашей раннепечатной арабески. «Даже греческие рукописи XV — XVI вв. получали в орнаменте арабески вместе с западными (итальянскими) мотивами»,— признается один.[80]

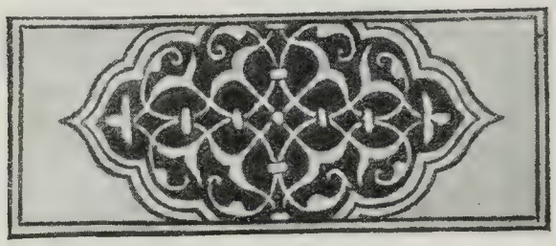
Проблема арабески

Элементы узорочья, вводимые в заставки мастером третьего Евангелия, им явно не изобретены. Но их распространение очень широко — слишком широко, чтобы можно было делать какие-либо заключения о происхождении их из определенной европейской школы. Орнамент, напоминающий Восток, был налицо в рельефах Юрьева Польского, был на пилястрах дворца Ивана III (теперь ГИМ). «Щит» с узорочьем, на которое похож центр большой заставки 1-го листа третьего Евангелия, был помещен в расписном уборе Благовещенского собора в Москве.[81] «Арабесками» убран знаменитый резной трон Ивана Грозного.[82] Они будут распространены в коже, дереве[83] и в металле в течение последующего века. В зарубежных же образцах к ним ближе всего не немецкие переплеты, а орнаментика изданий тех же славянских типографий (Руянского монастыря, 1537 г.), и Венеции, работавшей, как известно, для славян по славянским же образцам. Характерны образцы для кружевных вышивок, публиковавшиеся в Венеции (в 1530, 1551 и других годах).[84] Подлинная орнаментика Востока, бесспорно, появится позднее.[85] Весьма интересно, что как раз в то время, когда печатались эти наши издания с «арабесками», в Москве гостил итальянец Барберини, привезший с собой некие «тетради», в которых, по мнению таких ученых, как Забелин, находились мотивы трав и листьев, т. н. «морески».[86] Но все дело в том, что все эти «морески», «арабески», плетенки и кружева выявляют творчество народных мастериц, узорочье нарядов балканских славянских стран больше, чем какие-либо иные.

Безусловно тот же мастер выполнил и букву, крупный инициал «К», первой части третьего Евангелия. Вся страница эта, включая в себя и маргиналии, подчинена единому стилю, и самый шрифт третьего Евангелия, более контрастный, менее выдерживающий прямизну литер, представляется новым и в какой-то степени согласованным с новым стилем заставок. Вязь также не похожа на предыдущие, вводит в строчку буквы, предельно уменьшенные; рисунок резаных на дереве букв вязи настолько близок к

литерам самого шрифта в некоторых деталях (например, в том, что свешивающиеся черточки буквы «Т» неравномерны по длине), что в данном случае хотелось бы автора вязи отождествить с изготовителем шрифта, рисовальщиком и резчиком пунсонов; вряд ли эти обе функции шрифтоизготовления были в то время разделены.

Проблемы третьего Евангелия и связанной с ним второй Псалтыри, однако, еще не исчерпаны. В третьем Евангелии налицо, помимо указанной буквы К, выполненной в «арабесковом» стиле, еще и другие инициалы. Буквы З второй части и В четвертой сделаны совсем по-новому — в характере русской рукописной плетенки отчетливо средневекового вида. Для



6—7. Узоры кружев из книги Zoppino
„Esemplario di Lavori" (Venezia, 1530)

начала евангелия от Луки (мы говорим все время о «третьем анонимном») просто взяли прежнюю литеру П из первого Евангелия (Кар. 66), изготовленную, как мы предполагаем, Васюком Никифоровым. Кто же делал инициалы в стиле древней русской плетенки? Во второй Псалтыри, очень близкой к третьему Евангелию, попадается эта же самая «плетеная» буква В, но весь алфавит крупных инициалов — не тот. Совсем другого характера и курьезная гравюра, выполняющая роль маргиналии в начале первого псалма (лист 1) этой второй Псалтыри (Кар. 68); совсем не та и крупная заставка, в известной мере напоминающая заставку Триоди, но приближающаяся к стилю украшений Апостола Ивана Федорова. Эту последнюю заставку,— как и ту, которая, как указывали мы, копирует одну из заставок Ивана Федорова,— можно, безусловно, приписать одному граверу. Это мастер изобретательный и достаточно смелый. Очевидно, он же выполнял и вязь второй Псалтыри, кончающуюся на «раструбе». Большие инициалы его работы — высокие прямые буквы, оплетенные широкими листьями, позволяют сделать еще одно наблюдение. Мастер этот порой пускает в печать доски с вырезанными на них буквами без вынимания черного фона рядом с буквой; но в другом месте той же книги он при использовании той же буквы, вырезывает этот фон; одна и та же гравированная буква фигурирует у него в той же книге в двух состояниях: с черным фоном и без него. Сделать это было можно, ибо кни-

ги печатались медленно, частями; для того чтобы напечатать конец книги, разбирали набор напечатанного уже начала.

С такими приемами переделки или «доделки» деревянной гравюры в самом процессе печатания книги мы еще впоследствии встретимся.

Что сказать о принципах декорации последних двух анонимных изданий? Нельзя освободиться от впечатления, что как третье Евангелие, так и вторая Псалтырь были раньше задуманы не так, как они были выполнены. Мастер третьего Евангелия первую страницу построил в едином стиле — «арабесковом», но не выдержал его в дальнейшем. В начале четвертой части у него заставка копирует Ивана Федорова, маргиналия — «восточна» (условно: вспомним, что нами было сказано об употреблении «арабески»), а инициал — древнеславянский, «плетеный». Не выдержала единства своего нового приема и вторая Псалтырь. По целостности и своеобразной строгой красоте первое Евангелие Никифорова — Нефедьева (если принять нашу гипотезу об их совместной работе над указанной книгой) получит свой эквивалент только в изданиях Ивана Федорова.

Подведем итоги. В первом десятилетии существования у нас печати в Москве работают уже по меньшей мере три гравера-художника, изготовляющих заставки и всю гравюрную декорацию книг: «мастер заставки с Матфеем» (Васюк Никифоров), загадочный «мастер Триоди», мастер третьего Евангелия — «ориенталист», обнаруживающий знакомство с «арабесковыми» элементами орнамента Псалтыри, пользующийся черным штрихом, как и мастер третьего Евангелия, но употребляющий другие приемы, менее отчетливо выраженные, более податливые, выдающие знакомство с достижениями Ивана Федорова. Остается для нас неясным, кто выполнял «плетеные» буквы последних двух изданий. Из осторожности надо оставить открытым и вопрос о вязи. Шесть анонимных изданий напечатаны четырьмя шрифтами; точное взаимоотношение между ними и гравированными элементами книги мы тоже не хотели бы решать безоговорочно.

Первые шаги наших мастеров гравюры в книге середины XVI века были знаменательны и значительны. Первопечатная книга — с большими полями, с обильной киноварью, со скудным, но всегда художественно интересным декорированием — превосходна. Она, конечно, несколько примитивна. Но она оригинальна и свежа. Она вполне заслуживает того, чтобы мы перестали смотреть на нее только как на орудие культа. Она была выявлением могучей тяги нашего молодого государства к освоению самой передовой и нужной нам техники — книгопечатания. Она была, не забудем этого, опытом, вполне своеобразным по технологии печати и очень достойным по художественному результату. Определять четко ее общественное лицо нам еще рано. Подлинным выразителем идеологии этого поколения будет Иван Федоров.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ГРАВЮРА И ПЕЧАТНАЯ ТЕХНИКА ИЗДАНИЙ ИВАНА ФЕДОРОВА

Общественно-исторические предпосылки

Появление и развитие древнерусской гравюры в книге XVI века, деятельность ее великого мастера Ивана Федорова, достигнутое русским искусством печати большое мастерство, его глубокая идейность — все это такие явления, мимо которых не может пройти историк русской культуры. Наш специальный труд также не может обойтись без учета сложившейся в России в начале 60-х годов XVI века общественно-исторической ситуации, которая должна объяснить творческое лицо великого русского мастера, чье имя стоит в заголовке данной части нашего исследования.

Дата начала русского книгопечатания совпадает с началом «крупной политики» Ивана IV, точнее — с годом после взятия Казани. 1556 год, когда у Ивана IV был уже «мастер печатных книг» Маруша Нефедьев,— это год взятия Астрахани. В конце 50-х годов ведется наступление на Крым. В 1558 г. начинается война за Ливонию. В 1563 г. взят был Полоцк. Не менее важны и внутренние события русской истории. На 1560 г. падает удаление Адашева и Сильвестра. В 1564 г., когда был выпущен первый труд Ивана Федорова, изменил и бежал в Литву Курбский. В области культурно-литературной следует помнить даты: 1556 г.— смерти Максима Грека и 1563 г.— смерти Макария, митрополита Московского, который поддерживал многие реформы царя Ивана IV и о ком Иван Федоров будет очень тепло вспоминать в послесловии к своей первой книге. Сменивший Макария на митрополичьем престоле Афанасий принадлежал к «иосифлянам», приверженцам Иосифа Волоцкого, главы феодальной партии сторонников крупного землевладения в среде церковников. Максим Грек и Макарий были скорее «нестяжателями» и сторонниками просвещения, культуры. Вполне возможно (особенно если мы вспомним более ранние «челобитные» писателя Ивана Пересветова) определять их взгляды как идеологию дворянства или служилых людей.[1] Мы тем самым получаем определенные указания на социальные корни также и искусства Ивана Федорова. Сам он был, очевидно, посадским человеком.

Наука еще недостаточно выяснила классовую природу русского искусства XVI века, его замечательной архитектуры, его интереснейшей лите-

ратуры. Не надо забывать, что в 1555—1560 гг. в Москве строится Бармой и Постником храм Василия Блаженного. До нас не дошла церковь Николы Гостунского в Кремле, где Иван Федоров был дьяконом. Интересно сообщение члена-корреспондента АН СССР М. Н. Тихомирова, что именно в этой церкви происходили диспуты по поводу «ереси» М. Башкина, бывшего противником официальной церковной партии и склонявшегося к протестантству.[2] В истории литературы этих лет, все еще рукописной, известны переводы с латинского языка «Географии» П. Мелы и «Хроники чудес» К. Ликостена. «Хроника и Космография» М. Бельского была переведена с белорусского языка в 1565 г.— в то самое время, когда Иван Федоров печатал в Москве свои «Часовники». Главными литературными мероприятиями были грандиозные обобщающие своды: «Жития святых» («Четьи-Минеи» Макария, от 1541 г., составлявшиеся по меньшей мере 20 лет), «Степенная книга» и, конечно, в первую очередь Летописный свод, над которым работали в Московском Кремле переписчики и миниатюристы-иллюстраторы рядом с нашими первопечатниками. Деятельность была наредкость оживленной. Суммируя результаты исследований нашей литературы, публицистики, науки и искусств того времени, мы можем ясно представить себе картину борьбы общественных группировок того времени.

В 50—60-х годах XVI века в Москве столкнулись антагонистические мировоззрения, силы, не только отвлеченно-философские или религиозные, но и художественные. Их социально-классовые основы многообразны: одна — «иосифляне», феодалы, сторонники крупного землевладения монастырей, реакционеры, боярская партия, противники Ивана IV, изменники, как Курбский. Эти реакционные круги держали в своих руках церковь, расправлялись со своими политическими противниками, обвиняя их в «ересях» и заточая в монастыри. Другая,— «нестяжатели», боровшиеся за «чистоту жизни» монастырей против их богатств, еще группа — сторонники царя Грозного в его борьбе с боярами, еще одна — ученые, как Максим Грек, «еретики», как Башкин и Феодосий Косой. Для нас нет сомнений, что Иван Федоров был близок к «партии» еретиков. В послесловии к «Апостолу», изданному во Львове в 1574 г., он ясно говорит о своих врагах, как о «многих начальниках и священноначальниках», которые на него «многие ереси умышляли» (т. е. возводили на него обвинения в ереси). Если вчитаться в определения, даваемые Иваном Федоровым его противникам («ненаученые», «ниже грамотическия хитрости навыкше»), то будет ясно, что он был «ученым» и «грамматиком» или грамотеем.[3] Для партии, к которой он примыкал, характерны «новшества», искания не использованных на Руси образов, средств, сведений, безбоязненная оппозиция традиционному. В живописи несколько раньше создается знаменитая роспись кремлевской «Золотой палаты», где были изображены различные отвлеченные понятия в виде человеческих фигур («блужение» в виде пляшущей женщины). В публицистике Максим Грек, Пересветов и Федор Карпов проявляют знание «риторского разума», «гомерова слова», т. е. античной литературы. В этом можно видеть веяние «величайшего прогрессивного переворота», как называл Энгельс[4–5] Возрождение. Последнее не было новостью для Москвы. Об этом свидетельствуют многие факты истории нашей литературы. Русские передовые люди того времени были широко образованными и культурными людьми. Сам Иван IV знал латинский язык, насыщал свою полемику с Курбским древними примерами и именами.

Постановка темы о «Русском гуманизме» назрела. Иногда говорят о «русском Возрождении», что не совсем точно. Но нет сомнения, что во

всем нашем искусстве нет такого передового и смелого решения проблемы прославления человека, какое мы встречаем в гравюрах, связанных с именем Ивана Федорова. Они непосредственно не изображают никаких событий того времени. Наиболее плодотворно будет сопоставление достижений Ивана Федорова в области гравюры с живописью, миниатюрой или архитектурой Руси XVI века в самом главном: идейном национальном лице гравюры в книгах замечательнейшего из первых мастеров нашей печати. Идеологически они отразили наиболее прогрессивное, что было в Руси тех лет.

Иван Федоров и его предшественники

Неоднократно обсуждавшаяся деятельность прославленного московского и украинского первопечатника, конечно, соприкасается с историей изобразительного искусства. Первая же книга, напечатанная Иваном Федоровым, включает в себя гравюру на дереве фигурного типа. В книгу вводится импозантный фронтиспис, притом такого размера, равного которому русская фигурная гравюра не знала дотоле и долгое время после того. Книги украшаются множеством превосходных заставок и инициалов. Они снабжаются послесловиями, в которых красноречиво и подробно повествуется об издательских обстоятельствах выпуска книги в свет. Сообщаются точные данные о выходе книги и даже о начале работы над ней. Русское издательское дело, задуманное как государственное, поднимается на новую ступень, настолько импозантную, что, как известно, в течение 300 лет Иван Федоров и Петр Тимофеев Мстиславец считались у нас русскими первопечатниками вообще.

Сам Иван Федоров себя нигде так не называл. В послесловии к первой его книге — к Апостолу 1564 г.— он говорит, что первым напечатал данную книгу, Апостол. Это совершенно верно, ибо до него выходили (в анонимной типографии) в свет только Евангелия, Триодь, Псалтыри. Его послесловие легко понять и в том смысле, что Апостол — первая книга, им напечатанная: «И первее начаша печатати сии святые книги». В послесловии говорится и о том, что «повелением благочестивого царя... и благословением преосвященного Макария митрополита начаша изыскивати мастерства печатных книг... царь повеле устроити дом от своя царския казны, идеже печатному делу строится, и нещадно даяше от своих царских сокровищ делателем, Николы чюдотворца Гостунского диякону Ивану Федорову да Петру Тимофееву Мстиславцу, на составление печатному делу». Известен старый спор о том, почему в датах, указанных тут же, оказалось противоречие. «Начало изыскания» падает, по указанию послесловия, на 7061, т. е. на 1553 г.; но тут же указывается, что это было в «30-е лето» царствования Ивана Грозного, т. е. в 1563 г. Самое начало печатания книги указано точно: 19 апреля 1563 г., конец — 1 марта 1564 г.

Думается, что «изыскание», конечно, могло быть длительным; первая дата — 7061, или 1553 г.,— подтверждается историей анонимного издательства, о которой мы говорили; дата «30-го года» (вместо 20-го) могла быть, как отмечает академик А. С. Орлов,[6] «позднейшей обмолвкой, корректурным подравнением к следующим датам» или, по предположению М. Н. Тихомирова,[7] между датами «начала изыскания» и «лета царствования» следует мыслить путаницу в знаке препинания и вторую дату отнести только к «устроению дома печати». Для нашей темы важно заметить, что послесловие точно указывает лиц, выпустивших книгу: Ивана Федорова и Петра Мстиславца. Оно их называет — на это не обращалось достаточного внимания — «делателями». Умалчивая о каких-либо других именах, послесловие заставляет предполагать, что «делатель» — понятие более широкое,

чем «печатник», что Иван Федоров и Петр Мстиславец действительно «сделали» всю книгу во всех ее частях, включая и гравюры.

Проблема Ивана Федорова и Петра Мстиславца тем самым входит в историю нашего изобразительного искусства. Мы увидим, с какими трудностями придется нам столкнуться, пока мы не уточним вопроса о том, кто был подлинным художником Апостола и других замечательных книг, связанных с именами их первоиздателей.

Задача, стоящая перед нами, сильно осложняется как неоднократно уже упомянутой «немецкой теорией», так и введением в наш кругозор разобранных выше шести изданий «анонимной» типографии. В каком отношении находились к ней Федоров и Мстиславец? Послесловие умалчивает о ней.

В свете всех наших изысканий нам рисуется следующая картина этих взаимоотношений.

Московское книгопечатание п л а н и р у е т с я начиная с 1553 г.; дата, указанная в послесловии к Апостолу Ивана Федорова, может быть, не случайно совпадает с посольством, указавшим на роль печати как могучего средства пропаганды. Действующие лица этого планирования — Иван Грозный, митрополит Макарий, «Избранная рада»; консультант — Максим Грек (данные и освещение академика А. С. Орлова).[8] В 1556 г.— конкретное начало, Маруша Нефедьев и Васюк Никифоров. Печатание двух Евангелий и первой Псалтыри (Кар. 66, 64 и 82). Это подводит нас к 1560-м годам. Очень трудоемкая техника однопрокатной двуцветной печати заставляет ставить новые опыты (Триодь!). Васюка уже нет. На смену ему приходит новый гравер, работающий черным штрихом на черном же фоне (заставка Триоди). Двупрокатная техника, которая восторжествует в изданиях наших, начиная с Ивана Федорова, и впервые встречается в Триоди, заставляет думать, что в состав наших прототипографов Федоров вошел именно при печатании этой не очень совершенной книги. Где Федоров научился своему мастерству, которое он блестяще выявил в Апостоле и которое произвело такое впечатление на итальянца Барберини, отзыв которого о «ловкости печати в Москве» не раз цитировался нашими книговедами?[9] А. С. Зернова отрицает всякую связь Ивана Федорова с анонимной типографией. Нам же представляется, что он учился именно в ней. Его Апостол 1563—1564 гг., повидимому, является п я т о й по времени книгой, изданной в Москве. Но третье Евангелие с ориенталистическими элементами мы никак не можем приписать Ивану Федорову. Слишком не похоже оно на Апостола и стилем своих заставок, и общим понижением типографской техники (неравная длина строк!), и отсутствием послесловия (ни одно из своих изданий Иван Федоров не выпускал без колофона), и тем фактом, что в нем помещена копия заставки из Апостола (см. рис. 16).[10] Но мастер третьего Евангелия все же работал в ближайшем окружении Ивана Федорова: его рука опознается в Часовниках. Третье Евангелие и вторая Псалтырь были изданы в Москве, в анонимной типографии, после отъезда Ивана Федорова и Петра Мстиславца из Москвы в 1565 году.

Нет надобности входить в рассмотрение биографии наших первотипографов, очень обстоятельно изученной. Укажем только, что последние работы М. Н. Тихомирова и А. С. Зерновой позволяют сделать вывод, что погрома и пожара типографии Ивана Федорова не было. Пущенная впервые Флетчером (в Англии, и через 26 лет после отъезда Ивана Федорова из Москвы!) легенда, клевещущая на жителей Москвы, оказалась настолько живучей, что даже была инсценирована на экране московского кино в наши дни.[11]

Настоящее исследование должно более строго держаться рамок своей темы — истории старой русской книжной гравюры. Кажется, нет более сложного и более часто дебатировавшегося вопроса, нежели проблема фронтисписа к Апостолу,— большой, превосходно выполненной, долго считавшейся у нас вообще первой, гравюры на дереве, изображающей евангелиста Луку под триумфальной аркой. Позволительно хотя бы вкратце напомнить основные точки зрения наших специалистов на эту гравюру. Стасов вначале считал ее созданием нерусского мастера.[12] Румянцев и другие писатели XIX века полагают, что фигура евангелиста — русская, «византийского пошиба», но что рамка — итальянская по мотивам. То же говорит и академик А. С. Орлов.[13] В 20-х годах XX века Н. С. Макаренко, на что мы уже указывали, утверждал, что рамка «Луки» — «немецкого происхождения». Последний тезис писателей этого явно ошибочного толка гласил, что рамка «представляет копировку» немецкой, а фигура самого Луки «содержит признаки влияния западного искусства».[14] По существу же все писавшие об Иване Федорове (а их было очень много) и упоминавшие эту гравюру не разобрались до конца в интересующем нас вопросе. Мы ему придаем большое художественное и методическое значение. Заметим только, что одним фронтисписом к Апостолу проблема не исчерпывается. Нам необходимо будет разобрать вопрос о стиле и о происхождении з а с т а в о к этой книги, которая останется одной из важнейших во всей истории нашей культуры, а также о ее печатной технике и о последующих группах изданий Ивана Федорова и Петра Мстиславца: московских Часовниках, заблудовских изданиях, львовских и острожских Федорова и виленских Мстиславца. Шесть групп изданий, и в каждой — свой комплекс проблем.

Апостол

Мы начнем с Апостола 1564 г. Книга не редка: тираж был, очевидно, достаточен; ее популярность и авторитетность засвидетельствованы подражаниями ей и копиями, о которых нам надо будет говорить особо. Наличие подробных описаний знаменитой книги во всех указателях по старым нашим изданиям не освобождает нас от повторения общей характеристики ее внешности. Книга представляет собой фолиант без титульного листа, с фронтисписом весьма крупным, такого размера, какого в книгах рукописных не было и потом в книгах печатных будет мало. Гравюр иллюстрационных в книге нет, зато много прекрасных заставок, о которых речь будет впереди. Это позволяет прямо перейти к разбору ее знаменитого фронтисписа. Последнему посвящена глава специальной работы Н. С. Большакова,[15] но, как и в случае заставки с Матфеем из первого анонимного Евангелия, следует весьма многое добавить к очерку, имеющему двадцатилетнюю давность.

Характерно, что у многочисленных авторов, писавших о гравюре, изображающей Луку в Апостоле Ивана Федорова и Петра Мстиславца, ни разу не было приведено точных обмеров ее, равных 25.25 × 16.6 см. Гравюра состоит из архитектурной с колонками полуциркульной арки — рамки; внутри нее — поле величиной 17 × 10.3 см; в обрамлении арки дана фигура легендарного автора книги «Деяний апостольских» — евангелиста Луки, сидящего в сильно согнутой позе. На коленях у него закрытая книга. Перед ним пюпитр с развернутым свитком, на котором читаются первые слова Апостола. Вверху свиток с именем изображенного. Пространство никак не охарактеризовано, отсутствуют линии горизонта или пола. Гравюра оттого, конечно, не становится «живописной»,[16] но самая фигура моделирована энергично и умело. В ней неожиданно использован раккурс сверху. Голова крупнее, чем надо, вся фигура сокращается

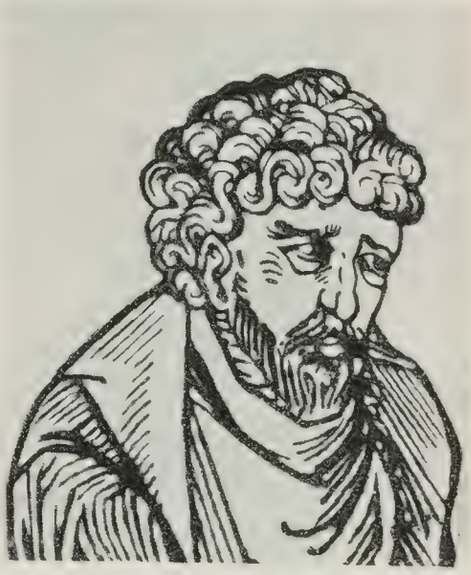
8. Лука. Фронтиспис Апостола
(И. Федоров и П. Мстиславец, Москва, 1564)

книзу, и как только мы примем эту точку зрения художника, бросается в глаза, что нарисована фигура хорошо, определенно реалистично, пластически объемно и не похоже на все остальные обличия апостола на наших иконах, миниатюрах и будущих гравюрах. Эта «раккурсность» заставляет Н. С. Большакова подчеркивать в гравюре «западный» характер. Но на Западе аналогичных фигур нет. Ее реализм, правильно отмечаемый академиком А. С. Орловым, не связан ни с немецкой графикой, ни с итальянским рисунком. Точка зрения сверху, определяющая образ Луки, характеризует р у с с к у ю манеру построения перспективы ближнего плана. Фигура остается художественно загадочной. Ее рисовал и резал на дереве очень интересный, своеобразный и сильный мастер, подобного которому мы не встречали еще в нашей гравюре. Самый тип композиции (сидящий под триумфальной аркой автор) нами уже затрагивался в первой главе. Сгруппировавший все основные виды композиции евангелистов в раннем византийском искусстве, А. М. Фрайнд приводит довольно близкие примеры; помимо древнейших — Кодекса Равулы, Кодекса из Россано, византийская средневековая миниатюра дает похожие, более поздние типы в кодексах Эскуриала (XI в.), Венеции (XII в.), Флоренции (XIV в.), к которым будет нетрудно добавить еще многие иные.[17] Среди русских материалов совсем не похожи на изображение Луки на гравюре образы авторов рукописных Евангелий и Апостолов XVI века.[18] Немногим больше аналогий в иконах: «Марк» из царских врат бывш. Остроуховского собрания в Третьяковской галлерее и икона XV века там же.[19] В композиции царских врат встречаются аналогичные мотивы, в миниатюрах налицо мотив сени (но не арки, под которой расположен Лука Ивана Федорова).

9. Фигура Луки из фронтисписа Апостола 1564 г.

Отдельные мотивы порой совпадают: закрытую книгу в руках перед пюпитром с горкой, на которую положен свиток, держит евангелист царских врат Благовещенского собора, близких по времени возникновения к Ивану Федорову.[20] Иные детали встречаются в миниатюрах, не московских, а южных, например положение ног, особенно левой, во фронтисписе Апостола и на миниатюре молдавского Евангелия 1491 г.[21] Косо поставленное подножие Луки находит себе аналогии в царских вратах, на отдельных миниатюрах и на иконах. Не по композиции и не по позе, а по реалистическому качеству рисунка выделяется «Лука» среди образов русского искусства. Линии его фигуры проведены очень уверенно. Резец

гравера обрезал их с неменьшей четкостью. Такой гравюры у нас дотоле не было. «Матфей» в заставке первого Евангелия робок и мелок рядом с «Лукой» Ивана Федорова и Петра Мстиславца. «Матфей» этот, построенный на белом штрихе и на черном фоне, был «металлографским» и живописным. «Лука» — четко линеен, графичен и объемно-пластичен в то же время. Он очень определенен. Тот ли мастер награвировал его, который нарисовал? В случае «Матфея» первого Евангелия было ясно, что весь образ и весь рисунок созданы резцом и техникой гравера. В гравюре с Лукой линия, черная на белом,— триумф «обрезной» ксилографии — как будто проведена ударами пера, но не везде. Очертания бороды Луки, контур его одежды упрощены и схематично выпрямлены, в линиях виден резкий нажим ножа, которым гравер владеет уверенно и сильно, но не вполне виртуозно. Он хорошо варьирует различную толщину своих штрихов. Нарочито толстые, черные в очертаниях пюпитра, они становятся тонкими в шевелюре Луки; сделать волосы на голове курчавыми, все в завитках, наиболее трудно в той технике резьбы ножом, которую мы называем «обрезной гравюрой». Н. С. Большаков привел достаточно примеров «курчавых волос» (и мы могли бы их без труда умножить), чем снимается домысел, что и в этой детали налицо немецкое влияние. Реже, но встречается в русском искусстве и лучистый нимб в той форме, в какой ее применил гравер; нимб этот мало типичен и для западных памятников, где чаще используется сияние, исходящее пучками от самой головы прославляемого святого.[22] Думается, что в известной степени традиционна даже горизонтальная перекладина над головой Луки. В ряде случаев именно апостола Луку в русской иконе и миниатюре изображают под «велумом» — горизонтально протянутой занавесью.[23]



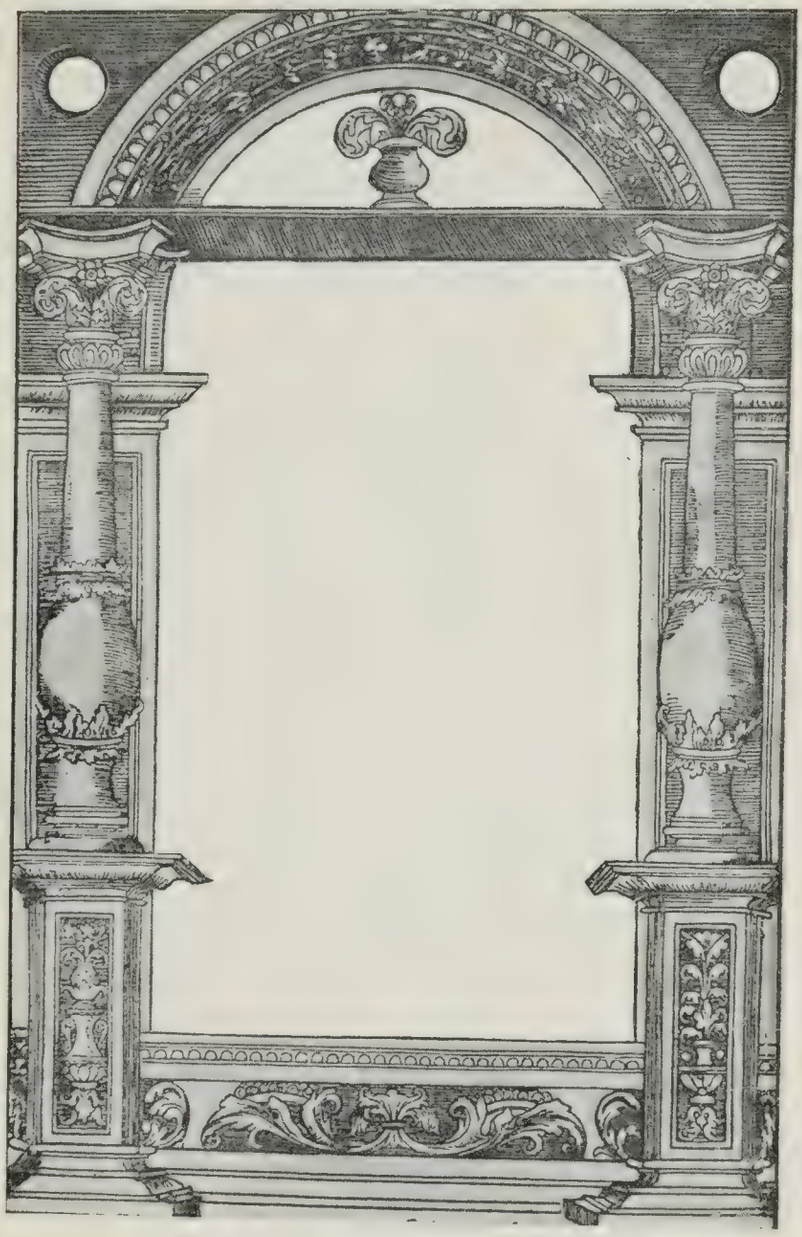
10. Увеличение головы Луки с гравюры И. Федорова

Что наиболее важно — это, конечно, гуманистическое понимание фигуры Луки. То, что вокруг него и сзади него нет перспективного пространства или интерьерных деталей, концентрирует внимание именно на нем, на человеке. В нем нет каноничной церковности. Любая из миниатюр могла бы стать иконою, вынутая из книги: золотой фон, отвлеченные краски, изысканная манера тщательного письма миниатюр таких манускриптов, как Евангелие 1531 г., «пересопницкое»,[24] еще многие иные, сближают их, при всей их самостоятельной декоративности обрамлений, с культовыми памятниками, с иконами. Гравюру Луки из Апостола 1564 г. никак нельзя извлечь из книги и повесить на стену церкви. Ее реализм представился бы несовместимым с иконностью. Необходимо добавить, что и в раскраске первопечатный «Лука» никак не мыслится. Ряд наших книжных гравюр, начиная с «Матфея» первого Евангелия, раскрашивался, «Лука» — никогда. Он моделирован очень энергичными штрихами черных линий, порой перекрещенных, что является определенным и смелым новшеством всей нашей графики. Самая манера гравюры, с ее линейной отчетливостью

обрезной техники, с линиями, которые стремятся следовать округлостям форм и пересекаться в затененных местах, очень интересна, и мы обязаны остановиться на ней особо. Н. С. Большаков опубликовал в своей работе не точное фотомеханическое воспроизведение оригинальной гравюры Луки, а выполненную советским гравером копию; в большинстве работ о нашей старой книге довольствовались уменьшенными и ретушированными цинкографиями, порой копиями гравюры;[25] только рассмотрение оригинала и практическое знание инструментов и технических приемов гравера позволит понять своеобразие и самое качество «Луки».

Мы можем его сопоставить технически со всеми «соседствующими» гравюрами на дереве XVI века. В изданиях Скорины перекрещивающихся черных штрихов очень мало, но самое течение контурных линий стремится очерчивать объемную форму предметов и тел. В венецианских изданиях Вуковичей гравюра имеет гораздо более линейный характер, стремится избежать моделировки; в случаях, когда она передает затенение, она это делает параллельными штрихами, без описывания форм, очень тактично прибегает к перекрестной штриховке черными линиями.[26] Западноевропейская, французская и немецкая ксилография к середине XVI века не только достигла своего зенита, но явно клонилась к упадку. Она как будто овладела всеми приемами сложнейшей характеристики объемов и пространства. Во второй половине века она виртуозно формальна и приемами перекрещивания или направления штрихов пользуется для передачи чисто внешних эффектов. Но она стала зачастую пустой, бессодержательно декоративной. Во всем этом она отразила кризис искусства, начавшийся вместе с феодально-католической реакцией. Гравюра же в «Апостоле» Ивана Федорова — нова, свежа, является произведением молодого и полного сил искусства. Ее техника проста. В гравюре московского «Луки» нельзя найти ни малых штришков, характерных для школы Кранаха, ни беглой длинной линии Альтдорфера, ни дюреровских комбинаций — описывающих объем коротких линий с точками и малыми загнутыми штрихами, ни затенений — косых линий, перечеркивающих горизонтальные параллели, которыми пользуются ученики Дюрера — Шпрингинклее и Шён. Нет в «Луке» ни лаконизма гравюр Лютцельбургера с Гольбейна младшего, ни маньеристического щегольства штрихами самого разного сорта и смысла, которое торжествовало в Германии в те годы, когда печатался Апостол, у Штиммера и Солиса. Если с позиций истории техники подойти к разбору нашей гравюры, то аналогий ей на Западе вообще отыщется немного.[27] Русская гравюрная техника проста, убедительна и самобытна настолько, что в близкой, например, Польше в это время аналогий к технике и стилистике «Луки» нет.[28] Большой размер, своеобразная монументальность характеризуют фигуру московского апостола. Его композиция в обрамлении — продумана и оригинальна. К разбору обрамления фигуры мы обязаны перейти.

Соотношения фигуры и ее обрамления весьма многообразны. Бывают обрамления, которые убивают фигуру, и такие, которые фигурой разрываются, которые явно фигуре мешают, ей не адекватны. Бывают обрамления нейтральные и в такой мере декоративные, что они нам представляются главной художественной ценностью всего изображения, даже если они весьма тактичны по отношению к помещенной в них фигуре (т. е. на нее не «давят»). Бывают обрамления, подчеркивающие или как будто увеличивающие помещенные в них изображения. Бывают обрамления безидейные, бывают и высоко содержательные. К последним приходится порою относить те арки, под которые помещаются образы евангелистов в иных композициях. Гравюра с Лукой из Апостола Федорова и Мсти-



11. Рамка фронтисписа Апостола 1564 г.

главца относится к этой последней группе, ее обрамление не просто декоративно, а глубоко продумано. Перед нами не простая, а т р и у м ф а л ь н а я арка.[29]

К проблеме оформления можно подойти еще в ином плане. Обрамление может образовать с помещенной в нем фигурой абсолютно нерасторжимое единство и может быть, естественно, связано с фигурою непрочно, случайно, временно. Эпоха XVI века знала большое количество рамок, получивших у искусствоведов XIX века наименование «passe-partout». Гравюра с Лукой из Апостола 1564 г. в этом последнем отношении исключительно своеобразна. Фигура Луки согласована с обрамлением умно и практично. Голова Луки с сиянием вокруг нее помещена как раз в центре арки. Между фигурой, изогнутой под прямым углом, и самим обрамлением существует подлинное гармоническое взаимодействие. В центре гравюры — круг: сияние вокруг головы Луки; вверху, в самом обрамлении, два круглых небольших отверстия — окна. Ниже головы Луки, справа и слева, колонны обрамления образуют широкие круглящиеся припухлости — основания некоего квадрата, верхние углы которого условно могут быть сочтены совпадающими с круглыми оконцами обрамления. Диагонали, проведенные из этих четырех точек, пересекутся как раз над головой Луки. Внизу линии, соединяющие центр припухлостей с серединой нижней полосы обрамления, определяют построение сидения подножия, а также и перспективно сокращенных карнизиков правого и левого пилястров обрамления. Конструкционный чертеж построения гравюры с Лукой в книге Ивана Федорова и Петра Мстиславца яснее и нагляднее покажет, как умело согласована фигура фронтисписа с ее обрамлением. Не чисто внешний формальный расчет, а тщательно взвешенный баланс объемов руководил художником «Луки». Таких комбинаций соотношения фигуры с рамкой ее не знает ни русская миниатюра, ни икона.

Самая большая неожиданность встречает исследователя еще впереди. Оказывается, гравюра с Лукой из Апостола 1564 г. с о с т а в н а я или в с т а в н а я. Обрамление вырезано на одном куске дерева, середина — на другом. Благодаря выступам карнизиков обрамления, по-двое слева и справа, центральная часть прочно удерживалась в рамке. Центральная фигура, так последовательно увязанная со своим обрамлением, легко могла быть изъята из него. Между фигурой и обрамлением, безусловно, достигнуто было органическое единство. Но оно могло быть по воле мастера и расторгнуто. Обрамление «Луки» никоим образом не «passe-partout», как его иногда называли. Оно создано для фигуры Луки. Но оно существовало впоследствии раздельно. Писатели, в общем дававшие невысокую оценку нашей книжной гравюре, считали фигуру выпиленной из доски впоследствии, по отъезде Ивана Федорова и Мстиславца из Москвы.[30] Но это не так. В с е экземпляры Апостола, напечатанного до отъезда печатников из Москвы, ясно показывают в оригинале белую черту, отделяющую обрамление от фигуры во всех тех местах, где рамка соприкасается с центральным изображением. Эта белая черта — грань, заметная в о в с е х случаях приближения обрамления к фигуре, сидению, подножию, пюпитру, свитку с именем,— не позволяет сомневаться в том, что последние были все выполнены на особом, вставном куске дерева. Он был великолепно прилажен к рамке. Но можно сделать еще одно наблюдение, наиболее заметное в экземплярах Апостола, принадлежащих к числу сработавшихся в тираже. Центр гравюры печатается лучше, более «сочно», чем обрамление. Он, возможно, был выполнен на доске несколько более высокой, нежели рамка.

12. Иисус Навин Э. Шёна (1524)

Вопрос об Эргарде Шёне

Мы потом рассмотрим вопрос о технике гравюры, о том, можно ли опознать в центре листа руку того же художника, резец того же гравера, который выполнил обрамление. Мы рассматривали до сих пор гравюру с Лукой, первую русскую большую и серьезную ксилографию, как художественное целое. Но весь вопрос осложнен упомянутым уже наблюдением, которое, независимо друг от друга, сделали А. И. Некрасов и Н. С. Макаренко: обрамление «Луки» имеет неоспоримые черты сходства с обрамлением гравюры, которая помещена в Библии, изданной в 1524 г. в Нюрнберге Фридрихом Пейпусом. Эта гравюра, вводная ко второй части Библии, расположена на правой стороне разворота книги; она датирована и подписана инициалами Эргарда Шёна,[31] одного из второстепенных немецких ксилографов, вышедших из школы Дюрера. Под аркой представлен Иисус Навин. На нем полурыцарский, полуландскнехтовский костюм. Он сидит с непокрытой головой, обращенной налево от зрителя. Полукруглая арка имеет поперечную перекладину; по сторонам она обрамлена двумя припухлыми колоннами; на перекладине покоятся шары, на которых сидят два типично ренессансных «путти», совсем чуждых русскому графическому мастерству.[32]

Н. С. Большаков в Москве, на Украине — Н. С. Макаренко, В. Сичинский,[33] в Ленинграде — Н. В. Новосадский, более осторожно — академик А. С. Орлов[34] считают нашу русскую рамку — обрамление «Луки» Ивана Федорова — к о п и е й с обрамляющей фигуру Иисуса Навина арки Эргарда Шёна, при этом копией, выполненной непосредственно на доску: то, что в арке Шёна направо, получилось в московской гравюре слева, в зеркальном отражении; это определено, как нетрудно понять, техникой печати: при прикладывании листа к гравюрной форме на нем получается оттиск как бы в зеркале. Разберем детальнее взаимоотношение двух произведений — московского и нюрнбергского, отделенных друг от друга промежутком в 40 лет. Сделать это необходимо, ибо вопрос оказался слишком упрощенным сторонниками «немецкой теории», говорившими о «п р о с т о м к о п и р о в а н и и» Федоровым немцев и превращавшими это в аргумент заимствования русскими всего искусства печати из Германии. О связи гравюры с Лукой с «Навином» Шёна написаны многие страницы. Пора подвести принципиальный итог.

Чертами совпадения московского обрамления с нюрнбергским являются:

1. Близость размеров, на что как раз не обращали достаточного внимания сторонники «копировки» немецкого оригинала, имевшие дело обычно с репродукциями, не с подлинниками книжных гравюр. Размер гравюры Шёна — 259 × 165 мм. Гравюра с Лукой из московского Апостола чуть больше. Она не получена путем непосредственного калькирования, но совпадение размеров очень близко (напомним размер русской гравюры: 262.5 × 166 мм); разница в 1—2 миллиметра может быть объяснена растяжением очень рыхлой и капризной старой бумаги, смачиваемой при печати.

2. Безусловная общность композиции арки, включая и такие изменения, как замена шаров над боковыми колонками круглыми окнами.

3. Безусловное совпадение орнаментики цоколей двух колонок, причем перемещение орнамента правого цоколя гравюры Шёна на левый цоколь московской гравюры может быть объяснено только процессами гравирования, действительно в этом случае копирующего чужой оригинал.

Чертами сходства гравюры Луки с гравюрой Шёна, но такими, в которых мы уже имеем переделку, не носящую, однако, какого-либо принципиального характера, являются:

1. Перемещение штриховки затенения колонн с левой части их у Шёна на правую у «Луки». Это может быть результатом механического перенесения тени на доску, отпечаток с которой перевернул правую и левую стороны изображения, но может быть и результатом сознательного желания дать освещение слева, откуда оно более обычно.

2. Перемена направления штриховки на нижней части перекладины, над головами Луки и Навина.

Мы отказываемся признать сходство между фигурами Луки и Навина. А. И. Некрасов отмечает, что и Лука и Навин у Шёна сидят в трехчетвертном повороте, что оба они согнулись и имеют курчавые волосы... Как будто этого достаточно! Образы Навина и Луки диаметрально противоположны. У Навина и волосы вовсе не столь курчавы, как у Луки, и сидит он не столь согнувшись. Мы добросовестно перечислили все, сближающее обе гравюры. Обратим теперь внимание на то, что их разъединяет.

1. Первое, на что не могли не обратить внимания и прежние писатели, это полное отрицание в русской гравюре перспективности арки Шёна. Русский мастер отбросил весь раккурс боковой стены арки, видной в левой части гравюры Шёна. Отброшена в русской гравюре и вся псевдопространственность нижней части арки, ее пол и ничем не оправданный камень, на котором сидит Навин.

2. Отброшена гирлянда наверху, которую держат путти.

3. Отброшены оба эти путти и декоративная сирена в орнаментике нижнего цоколя всего обрамления. Нижний узор в силу этого изменился. [35]

4. Орнамент самого полукружия арки уточнен; если наружная его полоса (с овами) более или менее сохранена, то средняя полоса выполнена русским мастером заново.

Мы склонны считать превращение шаров на верху колонок у Шёна в круглые окна московской гравюры чертой, скорее сближающей, нежели разъединяющей обе композиции. Но нельзя не обратить внимания на то, что сторонниками немецкого влияния не достаточно осознано:

5. Переделаны колонки. Отброшены наивные прутья, которыми обвязаны колонны Шёна. Русские колонны сделаны крупнее, массивнее; припухлость их превращена в яйцевидную самостоятельную часть архитектурной формы, в так называемую «бусину» или «дыньку». [36] Укрупнены формы капители, оставшейся более или менее сходной.

6. Проведена симметрия раккурсов тех частей рамки, которые мы называли «карнизиками». Их сокращение проведено одинаково для левой и правой частей обрамления. В верхней паре карнизов московский мастер не прибег к раккурсу, но придал левой части обрамления пластичность и объемность, каких левая часть арки у Шёна не имела. Здесь московский мастер использовал силуэт края арки, у Шёна данный в раккурсе.

Все эти черты могут быть объединены одним. Они показывают, что русский мастер очень сознательно и принципиально переделывает гравюру Шёна. Он не «копирует», а исправляет. Он очень критически, по-своему, перерабатывает ее. О более или менее близкой передаче оригинала можно говорить только в несущественных частях обеих гравюр (например, орнаментика цоколей под колоннами). Как решительно передан сосуд по середине верхней перекладины! Но русский мастер, конечно, знал гравюру Шёна; она была для него не больше чем предлогом для создания нового художественного произведения. Процесс создания гравюры был у московского мастера творческим процессом. Последний отнюдь не может быть назван ни «копировкой», ни «заимствованием», ни «результатами

влияния». Процесс этот высоко своеобразен. Именно он и выдвигает русскую книжную гравюру на особое место. Этот процесс ярко выражает методику русского гравера эпохи Грозного. Он не сводится к простой ассимиляции им западных элементов; процесс этот обладает своей целеустремленностью, и основной бедой сторонников «немецкой теории» в нашем искусстве было совершенно недостаточное внимание к тому, во имя чего было русским людям использовать какую-либо арку, какую-либо деталь с Запада. Но этого мало. Мы обязаны дать отчет и в том, что получилось у русского художника в результате описанного процесса.

На основной вопрос — о смысле использования — легче будет ответить, если мы сразу же определим полученный нашим мастером художественный эффект. Частично мы на него указали. Русским художником достигнута совершенно иная композиция, несравненно более верная, правильная и декоративная, чем у Шёна. Не говоря о строгой центричности и уравновешенности московской композиции, чего у Шёна нет, московский мастер устанавливает иные пропорции отношений между фигурой и рамкой, иные масштабы. «Навин» Шёна непропорционально велик в своем обрамлении, почти неуклюж. Его вытянутая вперед нога, перерезающая край арки, наивно натуралистична. Московская гравюра всего этого избегает. Она «ренессансснее» немецкой, на что уже обращали внимание писавшие о взаимоотношении двух гравюр. Но это объясняется не «традиционным византинизмом геометрических плоских форм», как полагали приверженцы неоднократно упомянутой «немецкой теории». Московская книжная графика по ее стилю и ее принципу безусловно лучше, чем гравюра Шёна, уживается со страницей книги, соседкой своей по развороту. Разворот Апостола — строгое и уравновешенное целое, тогда как в Библии Пейпуса никакого разворота как единой композиции нет. Гравюру Шёна можно без труда изъять из книги, что по существу и делалось. Мы считаем вообще, что к нам в Москву попала не Библия Пейпуса 1524 г., ни одного экземпляра которой в России не сохранилось, а чешская Библия 1540 г., экземпляры которой в русских собраниях имеются [37] и в которой использована была гравюра Шёна (только с удалением ее даты), как и некоторые другие гравюры, которые нам будут еще нужны впоследствии. Славянский язык, хотя бы и иноверный, был русскому художнику и читателю, конечно, более по душе, чем немецкий.

Выработав новую композицию, создав гравюру, гораздо более книжную, чем она была у Шёна, сделав превосходный фронтиспис из «вклейки», не органически включенной в книгу (в Библии Пейпуса, как и в чешской Библии 1540 г., гравюра Шёна помещена наряду с маленькими и довольно второстепенными гравюрами), русский мастер доказал полное свое право на освоение образа. Вся «теория копировки» для нас неприемлема. Московские первоиздатели были умными, сознательными и добросовестными мастерами. Могли ли они, перестраивая типографию под непосредственным руководством правительства, не обращать внимания на достижения других передовых технических стран, не заимствовать опыта из произведений печати, которые были для них примерами соревнования и критики? Именно так и поступали Иван Федоров и Петр Мстиславец с гравюрами Шёна. «Я беру свое там, где я его нахожу», говорит знаменитый поэт. Критическое освоение и творческая переработка нашими мастерами гравюры Шёна имеют еще и другое для нас значение. Не забудем, что история искусств есть история идей, вырастающих в определенное время в определенной социальной среде, выдвигаемых конкретной исторической ситуацией.

Зачем была нужна русской книге арка, взятая из запаса образов

мировой истории? Ответ здесь один. Мы не имеем права считать очень большую и трудную работу, проделанную нашими граверами над образом Луки, чем-то случайным. Мы вполне допускаем, что Ивану Федорову и Мстиславцу указали на арку гравюры Шёна (или на арку вообще) их редакторы — Избранная рада или ее преемники, быть может митрополит Макарий или сам Иван Грозный. Вся идейная политика России того времени, когда создавался Апостол, была направлена на установление связей с классической древностью и на выявление корней русской государственной культуры в далеком прошлом. Недаром в это время Рюрика стали производить из потомства Августа.[38] По этой же причине образ триумфальной арки приобрел у нас право гражданства. Апостол Федорова — Мстиславца был призван в своем фронтисписе увенчать образ писателя той древней славой, какая ассоциировалась с аркой триумфа. Шён был для нас не «немцем», а выучеником Ренессанса, продолжателем и данником античности; он был важен для наших первых граверов как передаточное звено к более важному комплексу идей и образов. Наша миниатюра, в XVI веке стоявшая на большой высоте, именно этого дать печатной книге не могла: темы триумфа. Наши евангелисты в поражающих по красоте миниатюрах бесчисленных Евангелий окружены золотом и радугой, не аркой земного торжества. Мы вполне соглашаемся с теми писателями, которые, как, например, академик А. С. Орлов, указывают на связь арки «Луки» с порталами кремлевских соборов.[39] Но перенести архитектурный образ в книгу непосредственно, минуя все сложности рисунка, гравюры, печати, было, очевидно, невозможно. Гравюра Шёна пригодилась нам как полиграфическое произведение, облегчившее нашей книге путь к воплощению на ее страницах художественных идей, уже известных и близких русскому сознанию по Кремлю. Не будь Успенского и Архангельского соборов, у нас, может быть, не возникла бы потребность в использовании мотива триумфального портала, и гравюра Шёна оказалась бы без применения. Но не было бы никакой триумфальной арки в русском искусстве, если бы не были передовые русские люди XVI века в известной мере причастны к идеям гуманизма.

Истоки образа и обрамления

Мы считаем, однако, весь этот анализ незавершенным. Достаточно ли мы использовали для осознания стиля XVI века арку «Луки» и гравюру Шёна? Думается, нет. И прежде всего обязаны мы проделать еще одну работу, без которой будет совсем не ясно сходство между «Лукой» и «Навином». Самую гравюру Шёна писавшие на эту тему ставили невысоко. Ее «криволинейные» формы представлялись уже «послеренессансными», предвещающими «барокко». Что же именно привлекло тогда к ней русских мастеров? Мы указали, что в ней просвечивала классическая идея. Но этого недостаточно. Если искусствоведческий анализ ставит себе задачей быть точным, он обязан проследить истоки изучаемого им памятника до конца. В распоряжении русских мастеров XVI века была, конечно, не только Библия 1524 и 1540 гг. В ней самой, помимо шёновской, были и другие гравюры. Наше рассмотрение обязано более отчетливо осветить образ Навина под аркой, и мы тогда ближе поймем те творческие процессы, в результате которых создан был образ Луки 1564 года.

Эргард Шён, вошедший в историю и нашего искусства, был весьма активным украшателем книг в 20-х годах XVI века в Нюрнберге; в 1538 г. он выпустил руководство по рисованию, умер после 1550 г. Его фигура в истории искусств недостаточно еще ясна. Все книги, снабжаемые гравюрами в эту эпоху («палеотипы»), еще не изучены с исчерпывающей полнотой, хотя весьма много сделано для того, чтобы их каталогизировать.[40]

В сложные и смутные дни «реформации» и крестьянских войн издательства средней Европы имели широкие международные связи. Для нюрнбергских издателей печатают книги в Лионе, а в Нюрнберге — для Чехии. Шён принимал участие в процессе, который мы можем назвать популяризацией — если не «вульгаризацией» — достижений итальянского высокого Ренессанса. Выполненные им гравюры, связанные с книгой, с одной стороны, обнаруживают знание ренессансных учений, с другой — явную тенденцию к тому несколько наивному натурализму, который просачивается и в подлинно большое искусство Дюрера, неоспоримого вождя всего направления. В этой работе Шён отнюдь не одинок. Рядом с ним стоят по меньшей мере два ученика Дюрера: талантливый, но, должно быть, рано умерший Шпрингинклее и более плодовитый, но как раз не очень одаренный Шейфелейн.[41] В известной мере роль Шёна, которую он сыграл для нашей книги, выполнив рисунок для рамки «Иисуса Навина», была случайной. «Иисус Навин» его ничем особенным в европейской книжной гравюре того времени не выделяется. Заметим кстати, что установить, был ли Шён также и гравером, не только рисовальщиком, доселе точно не удалось.

13. Аллегорическая гравюра на меди (Италия, начало XVI века)

«Иисус Навин» Шёна является мало самостоятельным произведением искусства. Фигура сидящего воина, как мы указывали, непропорционально велика для арки, под которую она помещена. Слева раккурс арки не согласован с рисунком ноги, прорывается, не додуман до конца. Самая фигура свободно скопирована, на что указывает крупнейший английский знаток старой гравюры К. Доджсон, с ксилографии мастера саксонской школы, изображающей сидящего воина,— гравюры, помещенной без рамки на первом листе второй части первого издания лютеровского Ветхого завета, вышедшего в Виттенберге в 1523 г.[42] В «Навине» Шён не оригинален. Не оригинален он и в композиции. Помещать фигуры сидящих апостолов под аркой, столь же непропорциональной, пробовал и Шпрингинклее, у которого это выходило одновременно и наивнее и лучше.[43] Сама же идея эта, конечно, классическая. Можно привести прямые доказательства: образ Иисуса Навина в итальянской гравюре на меди XV века, сидящего с мечом на троне с конхой, достаточно близкой к арке; другая гравюра анонимного итальянского мастера, весьма редкая, изображает фигуру, очевидно, богини Ромы, сидящую перед триумфальной аркой в окружении древнеримских атрибутов славы.[44] Мы считаем эту последнюю гравюру родоначальницей образов многих героизованных ветхозаветных и новозаветных персонажей, фигурирующих в европейских книгах XVI века. Искание прототипа гравюры этой

можно продолжить еще дальше; в мозаике XIII века, в куполе флорентийского баптистерия,[45] на самой заре «величайшего прогрессивного переворота», уже изображен сидящий перед аркой с торжественным жестом античный царь. Эта линия (флорентийский баптистерий — анонимная итальянская гравюра — Шпрингинклее — Шён) знаменательна; и, конечно, не случайно, а в силу внутреннего идейного сродства она встретилась и пересеклась, в образе Луки из Апостола Ивана Федорова, с древней, нами уже неоднократно упомянутой традицией прославления канонизованного автора церковной книги. И та и другая линии по существу коренятся в античности. Во флорентийском баптистерии рядом с образом царя стоит женская фигура. «Ирод» и «Иродиада» заставляют вспомнить «поэта и музу» сидамарского саркофага, фрагмента из римского гетто в Британском музее,[46] и еще иные. Замечательно, что есть и в нашей миниатюре примеры, весьма сходные.[47]

А самая а р к а «Иисуса Навина» также не изобретение Шёна. Она весьма часто попадается в книжной графике раннего XVI века. Поучительно сопоставить ее, например, с французской, использованной (дважды) для сочинений Виргилия 1529 г.[48] «Навес», «сень», «Gehäuse», под которым сидит Навин Шёна, в достаточно близких вариантах встречается у всех более или менее крупных декораторов книги первого 30-летия XVI века. Восходит он к Гольбейну и Дюреру. В качестве ранних примеров арки, имеющей и припухлости колонн, и горизонталь в верхней части, и шары или круги над колоннами, и фигуры детей, мы можем указать на знаменитый издательский знак Фробена в Базеле, на титул «Утопии» Т. Мора, выполненные по рисункам Гольбейна (около 1518 г.), на дюреровский книжный знак для Лацаруса Шпенглера.[49] Гравюра Шёна здесь вновь — только звено длинной цепи развития.

Весьма важно определить роль Шёна и творческие тенденции московских мастеров в рисунке к о л о н н, поддерживающих арку. Мы уже указали, что на московской гравюре они изменены, укрупнены. Это особенно бросается в глаза при непосредственном измерении гравюры Апостола сравнительно с гравюрой Шёна. Приведем несколько цифр.

Высота внутреннего поля обеих гравюр идентична — 17 см. Орнамент левого цоколя в обеих гравюрах имеет те же размеры — 4.9 см. Орнаментальная полоса внизу — 11.3 см. Колонки у Шёна имеют от базы высоту 13.5 см, в Апостоле — 14.1 см. Припухлость нижней части колонок у Шёна — 1.8 см, в Апостоле — 2.3 см. Колонки резко изменены, и сделано это не случайно. Мы указывали уже на композиционную роль припухлостей, образующих в московской гравюре соответствие круглым окнам наверху. Но изменение колонок имеет и иной, стилистический смысл.

Каннелюры многих декоративных колонн и пилястров итальянской архитектуры были в XVI веке не углублениями, а округленными полосками, выпуклыми линиями, идущими сверху вниз по всему стержню колонны[50] или только по его нижней части. Это, очевидно, и не было понято северянами. Первым Дюрер в полугротескной форме своей набросанной пером колонки из молитвенника Максимилиана[51] превращает эти выпуклые каннелюры в прутья, которыми колонна как бы обвязана, будто ей грозит опасность распасться. Бургмайр оплетал колонны перекрестно, совсем как это делают итальянские крестьяне с флягами или бутылками.[52] Но и у Дюрера, и у Бургмайра, и у Гольбейна, у которого этот мотив тоже встречается, колонки декоративны и не очень претенциозны, какими они скоро станут в более поздней немецкой гравюре.[53] У Шёна прутики, обвязанные вокруг монументальных колонн арки, под которой сидит

герой, удивительно напоминают и псевдоканнелюры гольбейновской рамки Фробена, и дюреровского ex libris Шпенглера. Мастер московского Апостола, удалив эти прутья, сделал хорошее дело в чисто художественном плане. Колонки Апостола, сохранив свою припухлость и выделяющие ее «перевязи», все же сделались более самостоятельным элементом композиции. В этом, убеждены мы, московский мастер руководился желанием приблизить колонки «Луки» к тем реальным колоннам, столбикам, балясинам, которых было много в московской архитектуре, начиная все от тех же кремлевских соборов.

Все эти наблюдения стоит сделать. Они приводят к одному выводу: колонка гравюры Шёна — немецкая, натуралистически окарикатуренная по сравнению с итальянским прообразом колонны, стройной и изящной, даже тогда, когда она припухает. Приведем в качестве примера — чтобы остаться в области книжной гравюры — изысканные столбики из «Сна Полифила» 1499 г.[54] В каком плане можно было эту итальянскую колонну переиначить, показывает хотя бы пример нидерландского маньериста на картине из музея Клюни.[55] В России выработался, как мы указали, совсем особый тип колонки: не с припухлостью, а со вставленной в ее стержень особой «бусиной», самостоятельной формой (примеры — из Благовещенского и Калязинского соборов и мн. др.).[56] Именно с этим типом сближается тип колонны на гравюре московского Апостола.

Арку гравюры с изображением Луки сделали в Москве не только более ренессансной, но и композиционно более совершенной, увязав ее с фигурой, и более «книжной», и более национальной, и более русской — не в орнаментальном, а в архитектурном плане.

Возникает, наконец, и последний вопрос. Кто же выполнил гравюру с Лукой, взаимоотношения которой с гравюрой Шёна мы постарались разобрать? Кто был ее рисовальщиком и гравером? Можно ли решить этот вопрос?

В единичном случае рассмотрения одной гравюры, без сравнения ее с другими, разрешение вопроса о ее авторстве может быть только предварительным. Мы можем говорить о мастере «Луки». Можем ли мы его точно назвать по имени? Вопрос усложняется еще тем, что в «Луке» мы имеем составную гравюру. Один ли и тот же мастер гравировал среднюю часть и рамку? Один ли и тот же мастер исполнил среднюю часть, отправляясь от образов нашего прежнего искусства, выявляя в этом умелый рисунок раккурса сверху, и рамку, в которой он последовательно и упорно переиначил Запад?

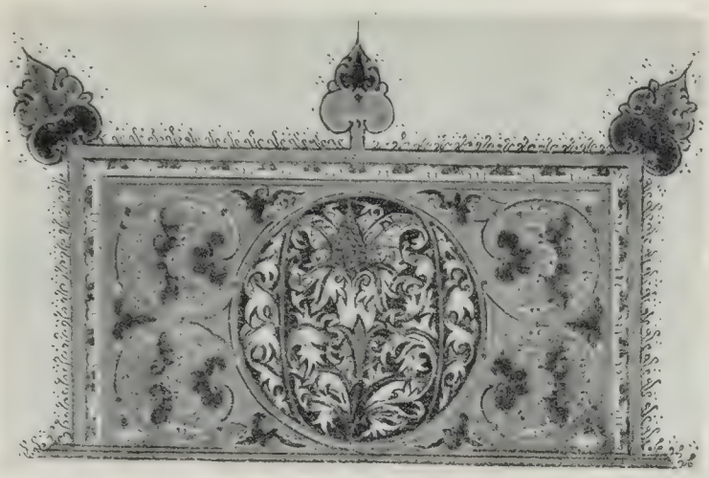
Прежняя наука отказывалась решать эти вопросы. Для нас их постановка и разгадка представляются более мыслимыми. Но не в данном месте. Нам надо предварительно собрать и проанализировать все материалы, связанные с деятельностью Ивана Федорова и Петра Мстиславца, прежде чем вернуться опять к проблеме авторства «Луки». Но одно можно заметить: в художественно-композиционном разрезе средняя часть и обрамление созданы в едином плане — вырезанная из обрамления фигура имеет явно незаконченный и неуравновешенный вид, рама без заполнения представляется неоправданной. Автором композиции был один художник. Но исполнители? Фигура Луки технически стоит на более высоком уровне, нежели обрамление. В центре встречаются перекрещивающиеся штрихи. Выполнение их требует особого инструментария; одним ножом здесь не обойдешься — надо иметь «долотце», как будут у нас называть этот инструмент в XVII веке. Вся гравюрная техника «Луки» далеко оставляет за собой гравюры первой анонимной типографии. Является ли отсутствие перекрестной штриховки в раме «Луки» дока-

зательством того, что рама сделана другим гравером? Не указывает ли факт разъединения единой композиции на две части на то, что резали фронтиспис Апостола д в а разных гравера?

Заставки

Оставим этот вопрос пока открытым. Для того чтобы полностью исчерпать все то, что дает замечательная книга для истории искусств, нам надо остановиться еще на заставках, инициалах и вязи Апостола.

Состав орнаментирующих русскую книгу гравюрных элементов был нами уточнен еще в анонимных изданиях. Заставки открывают текст,



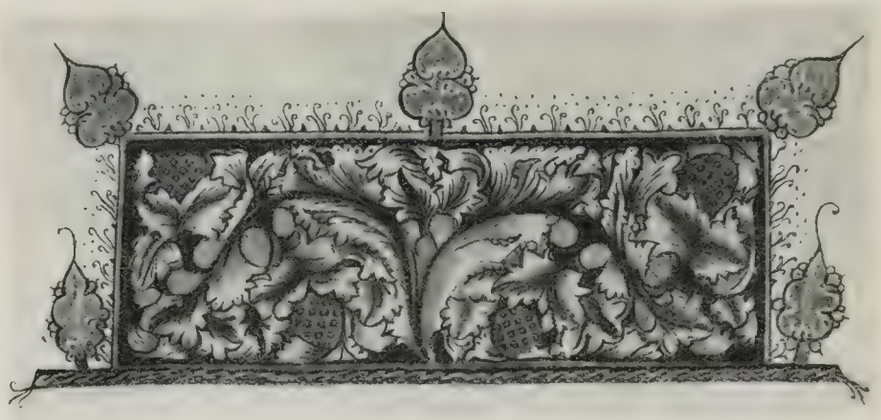
14. Заставка Евангелия Ис. Бирева (Сергиева лавра, 1531, ОРЛБ)

знаменуют начало, устанавливают разделы, не только великолепно украшают книгу. Инициалы делают то же с самим текстом. Они вводят в него, и они же как бы дают тон текстовой полосе своим нарядом, импозантным или даже вычурным. Вязь превращает буквы заглавия в узор. На полях русской книги помещаются «маргиналии» — указания на главы и на порядок чтения текста. Эти указания были гравированными в анонимных изданиях; начиная с Ивана Федорова, появляются гравированные р а м к и для набираемых буквами маргиналий — «цветки», которые повторяются столько раз, сколько это нужно; их можно было оттискивать даже от руки, не вводя в наборную форму полосы (по крайней мере вначале, когда они были еще несложными).

В Апостоле Ивана Федорова и Петра Мстиславца редкостное богатство гравированных украшений: инициалов — двадцать два отпечатка с пяти досок, заставок — сорок восемь отпечатков с двадцати досок, рамок для маргиналий — пятьдесят четыре отпечатка с одной доски; кроме того, есть экземпляры Апостола, в которых попадаются отпечатки (один-два) с маленькой концовки линейно-плетеного типа. Особо заслуженной известностью пользуются большие заставки Апостола. Они великолепны. В них налицо серьезная и очень жизненная красота. Построены они все на растительно-лиственном материале. Среди них имеются более простые — разделительные заставки-полоски, и крупные композиции, начинающие отделы книги. Все они представляются созданием одного мастера, прекрасно владеющего техникой гравюры. Они сохраняют черный

фон, но пользуются для моделировки черным штрихом. Если типом заставок в первых двух Евангелиях был металлографический, белоштриховой, в Триоди — черный штрих при черном фоне, в третьем Евангелии — арабесковый черный штрих на белом, то заставки Апостола явно примыкают ко второму типу, который они подвергают значительному улучшению. Вспомним, что в Триоди же появляется и новая, двухпрокатная техника.

Заставки Апостола поражают своим разнообразием, при общем единстве принципа,— распространение из центра ветвей и листьев некоего



15. Заставка „Слов Василия Великого" (Сергиева лавра, 1556, ОРЛБ)

растения, включающего в свой состав и плоды (кедровые шишки или гранатовые яблоки). Листья весьма разнообразны. Они упруго изгибаются, сплетаются и распластываются в поле заставки. Они очень пластичны, полностью вместе с тем сохраняя плоскостность, нужную для убранства книжной поверхности. Мы считаем невозможным опознавать в них «акант», или «бурьян», или еще какое-либо растение: [57] в них отсутствует натуралистическое начало, и именно это в корне отличает их от готической орнаментики. И по поводу этих заставок, являющихся национальной гордостью русского книжного искусства, «немецкая теория» необычайно длительно и упорно отстаивала «нерусское» и, в частности, «позднеготическое», если не просто «готическое», происхождение использованной в них листвы. Установить наше принципиальное отношение к этому спору вновь необходимо. Мы можем это сделать более кратко, нежели в действительно очень сложном случае с фронтисписной гравюрой Апостола. Сделать это необходимо, хотя бы потому, что в числе защитников опровергаемой нами теории находится еще в наши дни такой авторитетный писатель, как А. С. Зернова.

Самая композиция заставок Апостола (горизонтально-продолговатая, образующая прямоугольник на расширенном основании, заполненная лиственным орнаментом и прекрасно увязанная с колонкой текста) — русская, национальная, связанная с миниатюрой; она приобретает в Апостоле свою классическую форму — в черно-белой ксилографии реалистического растительного образа. Но этот мотив растительной жизни трав и листьев в данную эпоху очень обычен. Он связан с распространением естественно-исторических знаний. Он давно уже порвал с точным изображением местной флоры, характерным для чистой средневековой готики. В XV — XVI веках он налицо в Нидерландах, во Франции, в Италии,

в Испании, в Германии. Во Франции он находит себе основное применение в архитектурной декорации. Еще В. Е. Румянцев указывал на близость орнамента заставок Апостола к убранству дома Тремуйль в Париже.[58] В Германии он налицо в гравюре, но, заметим, раньше в гравюре резцом на меди, чем в книжной;[59] затем в Германии и в Польше — в металлических изделиях, в деревянной резьбе рам и фонов картин,[60] мебели, утвари.[61] То же, в еще большей мере, и в Италии.[62] Можно ли настаивать на происхождении орнаментации заставок Ивана Федорова от какого-либо образца конкретной западной школы? Из заставок Апостола только в одной использован асимметрический, не центральный прием заполнения заставки

16. Заставка Апостола (Сергиева Лавра, XVI век, ОРЛБ)

листвой, причем ему есть удивительно близкая параллель в русской миниатюре.[63] На Западе встречается чаще (не в книжных заставках, а в прикладном искусстве) бесконечный ритм роста орнаментальной ветви. Композиция деревянных позолоченных рельефов на передних стенках венецианских сундуков ближе к построению московских заставок, нежели немецкие, не знающие начала и конца, потоки листвы. Но в области ксилографской техники заставки Ивана Федорова уникальны.

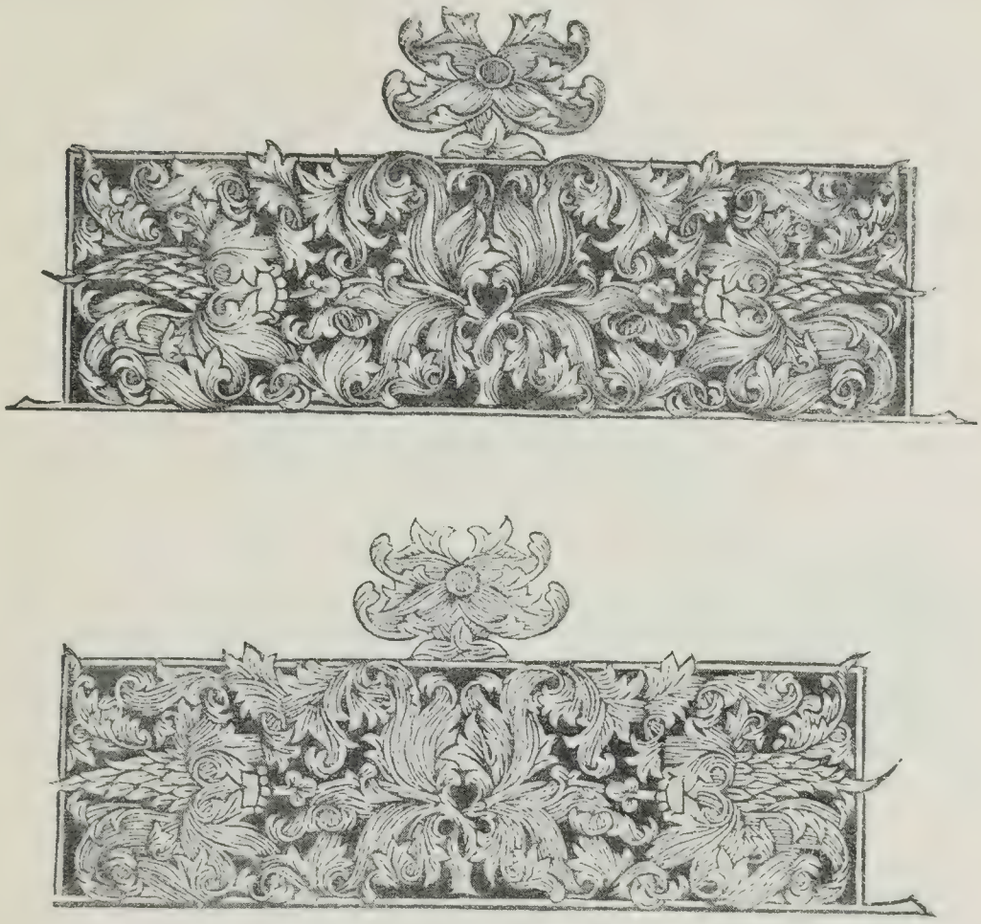
Вместе с тем сравнительно недавно некоторыми московскими специалистами были указаны примеры сходства заставок Апостола с мотивами орнаментики инициалов изданий еще конца XV века — германских и испано-португальских[64] (более ранний испанский пример относится к 1485 г., немецкий — к 1489 г.). В этих инициалах налицо и расположенные «штопором» листья, о чем мы уже говорили выше, и плоды типа гранатового яблока. Вместе с тем мы склонны категорически настаивать, что решает в суждении об оригинальности и ценности художественного произведения его *целое*, его композиция, его *образ*, а не его *детали*. Группа инициалов, которые мы упоминали, имеет *в использовании* листвы и плодов настолько мало общего с плавным и широким ритмом заставок Апостола, что это решительно перевешивает над сходством отдельных мотивов листа или плода. Формы растительного мира очень разнообразны, но могут ведь и повторяться! Листы и плоды, подобные тем, которые даны в заставках книги Ивана Федорова, которые сходны в частностях и с инициалами изданий Бургоса и П. Вагнера в Нюрнберге, наиболее

часты в Нидерландах,— встречаются и в русских рукописях раннего XVI века и, что было для нас интересным наблюдением, в русской набойке.[65] Они нередко попадаются также в итальянских тканях Ренессанса, которые восходят к византийским шелкам и, что наиболее для нас важно, к орнаметации русских тканей начиная с X века.[66]

Мы подошли тем самым вплотную к одному из наиболее важных вопросов, дебатировавшихся в нашей науке: откуда берет свое происхождение наш старопечатный орнамент? «Немецкая теория» была на этот счет категорична и считала подлинной родоначальницей листвы Ивана Федорова немецкую гравюру, попадавшую к нам через Новгород и Польшу или непосредственно, или в преломлении того или иного декоративного искусства, как, например, художественных работ по металлу или резьбы на мебели. Ни один из сторонников этой теории не обратил должного внимания на то, что немцы или нидерландцы сами не были создателями этого орнамента, что он мог попадать на Русь и минуя Германию, в итальянских, например, образцах. Но дело не только в этом. За последнее время углубленное изучение замечательного богатства наших рукописных книг привело иных наших ученых к убеждению, что первопечатники наши получили свой орнамент не непосредственно с Запада, а из орнаментации русских рукописей. Немыслимо все множество рукописей, пользовавшихся черным, белым, золотым «старопечатным» стилем заставок, считать подражаниями нашим первым печатным книгам с гравюрами. Такие примеры подражания книгам, конечно, имеются. Очень многие русские рукописи со «старопечатным» орнаментом в них (т. е. с широколиственной острозубчатой листвой, традиционными «акантом» и «бурьяном», с «шишками» кедра, гранатовыми яблоками, плодами и цветами) созданы явно после Апостола 1564 г., ему подражают. Другие рукописи не датированы и могут быть тоже отнесены к этой группе. Но есть рукописи (бо́льшая их часть принадлежала запасам бывшей Троице-Сергиевой лавры и хранится в Отделе рукописей Ленинской библиотеки), которые датированы более ранними годами и в которых уже налицо «старопечатный» черно-белый прием убранства. Самая ранняя из известных заставок с этим приемом относится к 1524 г.[67] Не только Иван Федоров зависит в своих композициях, определенных и последовательно ксилографских, от этой рукописной орнаментики, но, например, Невежа, его ученик, явно питался из этого источника. Такие писатели, как А. С. Зернова,[68] считают возможным предполагать, что русская рукописная книга, «впитав» в себя западную печатную орнаментику (вроде нидерландских букв, о которых мы говорили выше), передала ее книге наших первотипографов. Иван Федоров переосмыслял, с этой точки зрения, прототип Мекенема (считается, что буквы Вагнера восходят именно к нему), прошедший путь сквозь испано-нидерландско-немецкие инициалы и затем сквозь заставки монахов Сергиева. Конечно, все это — домыслы. Заставки Ивана Федорова высоко оригинальны. Они построены на основании знакомства с рукописными заставками, но в каждом отдельном случае сильнее последних, лучше и правильнее всех западных образцов. Рукописи, подготовившие почву для достижений Ивана Федорова, выработали первые заставки черно-белого широколиственного типа, сменившего нововизантийский отвлеченный орнамент на основании общего хода развития к реализму, а не только возможного знакомства и с итальянскими и с франко-нидерландско-германскими образцами, книжными и декоративно-прикладными.

Нельзя не подчеркнуть, что наиболее усердно выдвигаемые нашими учеными «западниками» примеры — это и н и ц и а л ы; в России же главную роль играла з а с т а в к а, а не инициал.

Здесь было бы уместно более подробно проанализировать хотя бы немногие примеры нашей рукописной орнаментики XVI века — той (происходящей из школы Троице-Сергиевой лавры), которую мы должны



17. Заставка Апостола 1564 г. и заставка Евангелия (третьего анонимного)

теперь считать подлинным истоком старопечатных заставок Ивана Федорова. Возьмем три памятника. В группе рукописей, точно датированных и относящихся к эпохе до появления у нас книгопечатания и гравюры, нет лучше примера, нежели знаменитое Евангелие Исаака Бирева 1531 г.[69] Его орнаментация замечательна. В его инициалах сочетаются причудливые лиственные элементы со «штопором» и с почти арабесковым, но вполне национальным разводом тонкой листвы за пределами буквы. В заставках сочетаются чисто красочные боковые части, построенные на спирально изогнутых линиях листвы, с центральною частью, выполненной черным, белым и золотом, в которой налицо все элементы орнаментики Ивана Федорова. Бросается в глаза, что Федоров к этим заставкам Бирева ближе, чем к заставкам анонимных изданий.

Вторым примером уместно взять замечательные «Слова Василия Великого» Исайи Каргопольца, 1556 г.[70] Орнаментация этих «Слов», выполненная той же мастерской Сергиевой лавры, точно соответствует эпохе возникновения у нас книгопечатания — тому самому году, когда

Иван Грозный посылал Марушу Нефедьева в Новгород за Васюком Никифоровым. Инициалы «Слов Василия» жгутообразны и старомодны. Заставка листа 55, вся черная с золотом, покрыта тонкими линиями пера и состоит вновь из этой же пластической листвы, которую мы называем «старопечатной». Композиция данной заставки ближе к первым анонимным Евангелиям, нежели к Апостолу Ивана Федорова, и дальше от последнего, нежели заставки Бирева.

Особенно близок к Ивану Федорову третий пример из рукописей того же происхождения: 9-я заставка 216-го листа Апостола бывшей Московской духовной академии, хранящегося, как и первые рукописи, в Ленинской библиотеке.[71] Эта последняя рукопись точно не датирована. Она написана на французской бумаге со знаком «кувшинчика», встречающимся, по указаниям Н. П. Лихачева, на протяжении чуть ли не всего XVI века. Заставка и инициал указанного листа настолько близки к старопечатной орнаментике по своей композиции и трактовке черно-белого и золотого, что их позволительно отнести к группе, созданной непосредственно в одно и то же время со старопечатной. Стилистически эта рукопись вновь ближе к Биреву, нежели в Исайе Каргопольцу. В первой половине XVI века школа Сергиевой лавры, знавшая рядом с Биревым еще других выдающихся мастеров, создала совсем особого качества орнамент, вызвавший к жизни и орнамент Ивана Федорова.

Говоря о последнем, мы говорим в первую очередь о его заставках. Инициалы Апостола Ивана Федорова тектоничны и декоративны одновременно. Его буква П во всем так схожа с рукописными, что дает окончательное доказательство национального происхождения всей системы убора книг Ивана Федорова.

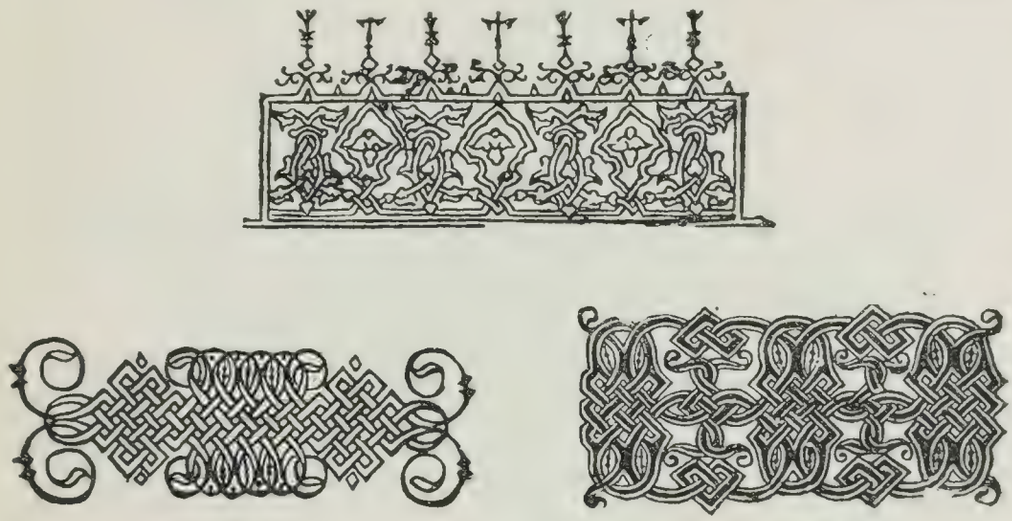
Техника печати

Но и это не исчерпывает значения замечательной книги. В Апостоле у нас впервые торжествует новая типографская техника, только наметившаяся в Триоди,— двухпрокатная двукрасочная печать, причем снова не так, как на Западе! Иван Федоров и Петр Мстиславец, подобно их предшественникам из анонимной типографии, отнюдь не были выучениками немцев. Весь этот вопрос мы можем здесь подробно не разбирать. Уточним только одно. На Западе, в Германии в первую очередь, в XVI веке точно установилось печатание с о в р е м е н н о г о типа — двухпрокатное, с двух раздельных форм: одной черной, другой, скажем, красной. Печатали сначала форму, дававшую бóльшую долю печати страницы (нормально — черную), потом допечатывали меньшую, добавочную (красную). В Венеции, у Вуковичей (иногда и у Альдов) двухпрокатная книга, в силу того, что «красного» на странице было не меньше, чем черного, печаталась в другой последовательности, но также чаще начинали с черного. У нас в Москве в с е г д а начинали с к р а с н о г о, даже если его на странице было совсем немного. Приходится предполагать, что иначе печатать было и нельзя, что Иван Федоров пользовался не двумя раздельными печатными формами, а одной, и что он, для того чтобы сначала отпечатать красное, должен был п р и п о д н и м а т ь литеры, предназначенные для киновари, над остальными, подводя под эти красные литеры особые бруски, или же применял сложные системы «рашкетов» (прорезных масок). Все это имело свои преимущества. Доказательств этого процесса довольно много. Мы проверяем эту технику,

18. Инициал печати Ф. Биеля (Бургос, 1485)

изучая погрешности печати: «налезание» цвета на цвет,— то, что типографы называют «марашками». Мы ясно видим, что печатная техника Апостола уже не та, что в анонимной типографии. Но мы отмечаем также, что она и не та, что в Германии, не та, что была в Литве у Скорины. Не та она даже, что «у греков, в Венеции...» Не та, что на Балканах, где в это время налицо подъем типографского дела, и сношения которых с Москвой установлены.[72]

Сам Иван Федоров, себя «первопечатником» не называвший, назван в его эпитафии «друкарь книг, пред тем невиданных». Его Апостол в подлинном смысле слова и есть такая невиданная у нас до того по качеству, по технике, по сложности и богатству связанных с нею проблем, «п е р в а я» наша книга. Ее инициалы ближе других элементов к «анонимным»,



19. Заставка Часовников 1565 г.

но во всех отношениях лучше, достойнее, импозантнее. Вязь отличается компактностью и отчетливостью. Самый шрифт Апостола может считаться классическим примером нашей старой кириллицы. В основе композиции страницы лежит простая и четкая мера — высота полосы относится к ширине, как 3 к 2 (в сантиметрах — 21 : 14). В Апостоле, как известно, была обнаружена только одна опечатка, или ошибка. Есть дефекты в пагинации и в разделении слов; но книга в целом — на очень высоком уровне. Она достойна первой большой русской гравюры, точнее: первая крупная русская ксилография оказывается достойной сложного и серьезного печатного организма, в который она введена. Начальный период московского книгопечатания был успешным, но недолговременным.

Часовники

Второе и третье издания Ивана Федорова и Петра Мстиславца — это два варианта Часовника, отпечатанные один за другим в 1565 г. с одного набора. В них нет фигурных гравюр; это малого размера деловые учебные книги, имевшие массовое распространение и именно потому и не сохранившиеся, помимо двух экземпляров,— по одному на издание (один — второго издания — в Ленинграде; один — первого издания — был в Брюсселе; судьба его ныне неизвестна). В обеих книжках по семи заставок (в ленинградском экземпляре первая заставка вместе с листом, на котором она отпечатана, утрачена и заменена копией от руки). Нового типа из них три: черно-белые «плетенки». Остальные

принадлежат к «арабесковому» типу заставок третьего Евангелия. Их хочется приписать тому же мастеру, который работал (точнее — который будет работать) в этом третьем Евангелии. В Часовниках, книгах малого формата, не могли найти применения крупные заставки как Апостола, так и третьего Евангелия. Связь величины и характера заставки с форматом книги и полосы набора — постоянное и принципиальное качество построения старой русской книги. Но в какой мере можно и должно включать в данную работу материалы книжной орнаментики, к которой наши мастера относились не столь творчески, как к крупнофигурным гравюрам? В издательстве XVI и XVII веков заставки, инициалы, «узелки» (концовки), «цветки» (рамки для маргиналий) чрезвычайно часто повторялись, копировались, переходили из книги в книгу. Но выбросить их совсем из нашего поля зрения нельзя. Мы уже указывали на замечательную работу А. С. Зерновой, тщательно изучившей этот материал. В ряде случаев заставки выполнялись теми же мастерами, которые делали и фигурные гравюры.

Для решения вопроса о стиле и технике гравюрного искусства некоторых важнейших наших мастеров заставки и инициалы необходимы. Но не все и не всегда. Есть заставки или «цветки», весьма обезличенные, построенные стандартно. Их вряд ли можно относить к творчеству какого-либо определенного мастера. Они были, возможно, простым реквизитом типографии, резались, быть может, учениками. Ими не дорожили. Заставки обоих Часовников 1565 г. относятся, возможно, к этой группе. Но они все же очень интересны тем, что устанавливают определенную связь между Апостолом и третьим Евангелием, между мастером анонимной типографии и издателем лучшей из наших книг XVI века.

Самое это сопоставление поучительно. В Апостоле мы находим изумительное богатство первоклассных элементов. В Часовниках мы имеем скромные, малые и по стилю совсем иные украшения. В третьем Евангелии фигурирует копия с заставки Апостола и заставки, близкие по стилю к заставкам Часовников. А. С. Зернова на основании этого сопоставления делает вывод, что третье Евангелие печаталось после отъезда из Москвы издателей Апостола, взявших, как известно, гравированные на дереве заставки с собой. Хотелось бы высказать еще одно предположение. У Ивана Федорова не могло не быть помощников. Его взаимоотношения с самим Мстиславцем будут еще освещены в ходе дальнейшего изложения. «Сказание» XVII века называет Петра Мстиславца первым «клевретом» Федорова и указывает, что у них обоих был ученик — Андроник Невежа, «с товарищи своими».[73] Мы пока не касаемся этого последнего. Но рядом с Иваном Федоровым и Петром Мстиславцем, создателями Апостола, нам ясно рисуется фигура мастера третьего Евангелия, которого хотелось бы рассматривать как сотрудника Ивана Федорова по изданию Часовников. Заставки Часовников исчезли из Москвы вместе с отъездом Ивана Федорова и Мстиславца, были взяты ими с собой. Первая заставка брюссельского Часовника была А. С. Зерновой обнаружена в издании 1630 г. во Львове. Между заставками третьего Евангелия и Часовников нет отношения оригиналов и копий: они все — довольно близкие варианты работы одного мастера. Он оказывается промежуточным звеном между анонимной типографией и издательством Ивана Федорова — между старым и новым.

В Часовниках имеются еще три «плетенки». Выше была упомянута маленькая такая заставка и в Апостоле. Они, подобно «арабеске», также дали пищу для «немецкой теории». Раушер в Амберге в 20-х годах, Виттенбергская типография еще в 60-х годах XVI века употребляют плетеные

концовки, выполненные сплошными черными штрихами. Аналогии можно найти и в металлических решетках, и в рукописях, в гравюрах Дюрера; но также и у Плантена в Антверпене, в инициалах, в убранстве титулов, и в английских манускриптах, и в итальянских гравюрах так называемой «Академии Леонардо». Белая и черная «плетенка» налицо и в венецианских и, что для нас более важно, в балканских (еще очень ранних) изданиях, затем, особенно, в Польше.[74] Это дает вновь повод подчеркнуть национальный характер орнаментики нашей книги, может быть, еще более интересный, нежели арабеска. Дело в том, что плетеный орнамент знала и Русь. По существу именно он доминирует в нашей рукописной книге до появления «старопечатного». Но как в Византии, так и у нас, плетенка (неверно обозначаемая как «нововизантийский» орнамент) практиковалась главным образом «к р у г о в а я» — сплетение выполненных циркулем светлых окружностей, геометрически точных.[75] Имеется аналогичный орнамент весьма древнего происхождения. Он налицо и в Ломбардии, найден известным медиэвистом А. К. Портером,[76] и еще раньше — в коптском искусстве, позволившем иным исследователям ставить вопрос о восточных древних корнях средневекового стиля.[77] Круговому движению нашей плетенки противопоставляется прямолинейный, угловатый прием использования плетенки в более позднем искусстве, знающем множество разновидностей ее применения.[78] Готикой был подхвачен и развит именно последний прием. В XVI веке он нередко сочетается с арабеской и затем полностью переходит в каллиграфию маньеристических рукописных канцелярских документов. Плетенка превращается в росчерк искусного пера. Плетенки-заставки Часовников Ивана Федорова как будто ближе к этому «остроугольному», прямолинейному типу, нежели к нашему рукописному «круговому». Но и в Часовниках и затем в зарубежных изданиях Ивана Федорова больше всего сходства его плетенка будет иметь с той чисто национально-русской, которую мы встречаем во Вщиже (XII в.), во Владимирских курганах. Эта плетенка чисто славянского происхождения. Она в XIV веке повторена в изумительных по красоте орнаментированных золотом по черному фону пластинах известных Васильевских врат в г. Александрове. На Западе Дюрер в своих «узлах» дает, в сущности, только вариант ломбардских гравированных «Nodi», порой распространявшихся с надписью «Академия Леонардо да Винчи».[79] Венецианская же плетенка тоже воспроизводила балканскую, славянскую.

Мы рассмотрели несколько русских изданий XVI века и, в противовес «западной теории», подчеркивавшей несамостоятельность и бедность первых наших книг, сочли возможным обратить внимание на совсем иные их качества. Первые наши издатели выявляют себя мастерами с очень широким культурным кругозором. Они знают лучшие издания эпохи и умеют выбрать из них интересные материалы для творческой оригинальной переработки. Они сохраняют, вместе с тем, традиционную связь с искусством нашей рукописной книги и создают на основании всего этого высоко оригинальную, новую и ценную полиграфию.

В 1565 г. деятельность Ивана Федорова и Петра Мстиславца в Москве прерывается. Нам незачем здесь останавливаться на биографии Ивана Федорова. Литература о нем в 1935 г. насчитывала 523 названия;[80] список ее за следующее десятилетие был значительно расширен. В настоящий момент нам важно установить такие непреложные факты. Иван Федоров и Петр Мстиславец, покидая Москву, берут с собой все свои гравюры, возможно — кроме вязи, которая не повторяется в дальнейшем,— берут пунсоны и матрицы своего шрифта, печатая в Заблудове в 1569 г. Евангелие и Псалтырь московским шрифтом. Но самый шрифт Федорова —

Мстиславца остался в Москве: им напечатана, как указывает А. С. Зернова,[81] Псалтырь Андроника Невежи 1568 г., что опровергает известную версию о сожжении типографии Федорова. Его московская типография имела странную судьбу. Ее материалы разошлись. Но она не погибла. Если прекратила свое существование, не оставив в дальнейшем следов, какая-либо «штанба», то анонимная; но и у нее есть связи с позднейшими московскими печатниками. Им мы должны будем посвятить следующую главу. Сейчас же необходимо остановиться на деятельности Ивана Федорова и Петра Мстиславца за рубежом.

Заблудов

Прежде всего — в Заблудове. Здесь, как известно, Иван Федоров и Петр Мстиславец сообща печатают для гетмана Г. А. Ходкевича в 1569 г. учительное Евангелие, и затем Иван Федоров в 1570 г., уже один, после переезда Мстиславца в Вильну, печатает для Ходкевича же Псалтырь. В Заблудове реквизит гравюр, бывших в распоряжении Ивана Федорова, значительно увеличивается. Появляются новые инициалы (20), четыре заставки, два мелких украшения, гербы Ходкевича, необычайно интересный фронтиспис для Псалтыри, изображение Давида. Евангелие, с которого начинается типографская деятельность наших первопечатников на Литве (начато 8 июля 1568 г., окончено 17 марта 1569 г.),[82] украшено беднее. Но именно здесь появляется большой гравированный герб Ходкевича с напечатанным в пределах его рамки киноварным текстом. Заставки заблудовского Евангелия — прежние, московские. Новой гравюрой является лишь герб литовского гетмана. Он был вырезан второй раз, для Псалтыри 1570 г., на деревянной доске, оставшейся в распоряжении Ивана Федорова. Тот же герб, что и в заблудовской Псалтыри, напечатанный с той же самой доски, фигурирует и во львовском Апостоле, изданном Иваном Федоровым в 1574 г. Герб Ходкевича из Евангелия 1569 г., более крупный, был напечатан только раз и потом не повторялся.

Оценка любой гравюры, как и всякого произведения изобразительного искусства, должна включать в себя, рядом с идейным, внутренним анализом ее, также и непосредственно технический учет тех приемов, той суммы фактического мастерства, которая в ней содержится. Герб мецената, сделавшего возможным выпуск в свет издания, естественно, был граверу задан извне. Но тем более интересна для нас чисто техническая сторона дела. Для предстоящего нам выяснения авторства гравюр в изданиях Ивана Федорова техника, которой выполнены гербы, встречающиеся в его зарубежных книгах, весьма важна. Не надо забывать, что гербы выполнялись с готовых уже композиций, должны были быть весьма точными. Гравируя, надо было очень следить за тем, какую руку поднимают всадники, правильно ли передана та или иная геральдическая фигура и т. д. Хорошо еще, что от ксилографий XVI века не требовали условной штриховки для передачи расцветки герба.

Герб Ходкевича в обоих вариантах заключен не только в прямоугольную рамку, но в первом случае вставлен в другую, более крупную. Картуш второго варианта окружен хорошо нарисованными загибающимися «свитками» и пышной листвой — частым реквизитом геральдики. Рисунок фигур герба оставляет желать лучшего. Всадник в нижнем правом поле (мы читаем герб геральдически, т. е. обратно по отношению к зрителю) герба Ходкевича из Евангелия сделан очень суммарно; во втором гербе, из Псалтыри, он нарисован непропорционально; привлекает к себе внимание попытка реально передать почву, по которой скачет всадник. Совершенно условно нарисованы львы в левых верхних полях. Шары гранат в левых нижних полях моделированы концентрическими дужками не слиш-

20. Герб Ходкевича из Евангелия (Заблудов, 1569)

ком удачно. Но листва выполнена хорошо в обоих случаях. Загибы краев картуша второго герба оттенены прекрасной черной штриховкой. В трактовке отдельных линий ощущается некоторая неуверенность ножа. Но гербы в общем удались; они импозантны и декоративны, выполнены лучше многих польских гербов XVI века. Техническое сравнение обоих гербов мы проведем ниже.

21. Давид. Фронтиспис Псалтыри (Львов, 1570)

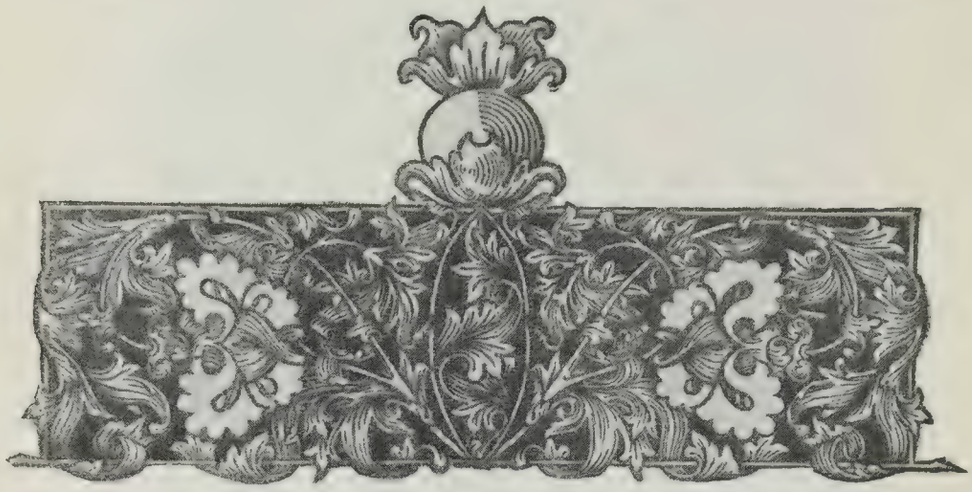
Псалтырь, изданная уже одним Иваном Федоровым в 1570 г.— после того как Петр Мстиславец покинул Заблудов для Вильны, представляется замечательной книгой, позволяющей поставить ряд интересных проблем. Мы указали уже, что на Псалтырь Иван Федоров затратил больше труда, чем на Евангелие. Издание редкое; только один экземпляр во Львове, использованный И. С. Свенцицким, сохранил фронтиспис с изображением царя Давида в «сени», под балдахином, увенчанным конхой, и в сообществе льва. Гравюра — вторая по величине и своеобразию после «Луки». Она несравненно менее изучена, нежели «Лука». В новое время она была опубликована один раз.[83] Писавшие о ней П. Н. Берков[84] и А. И. Некрасов[85] ограничивались только общими замечаниями. Образ канонизованного героя

со львами напоминал им традиционного евангелиста Марка, а композиция — западные образцы. Но необходимо внести уточнения в беглые замечания указанных исследователей. Считали, что «архитектурная рамка» «Давида» заблудовской Псалтыри «близка к находящейся в Апостоле 1564 г.»; но это утверждение совсем не убедительно. Рамка Апостола плоскостна и четка. Обрамление заблудовского «Давида» несравненно сложнее, спутаннее, живописнее и, одновременно, пластичнее. Считали, что изображение «имеет прототипом изображения Марка и Льва какой-либо

22. Давид (раскрашенная грав. на дер. из Библии И. Фейерабендта, деталь)

венецианской гравюры». Гравюр таких нет. Венецианская гравюра известна точно, и мы можем быть уверены в том, что как раз не отсюда был заимствован прототип «Давида». П. Н. Берков тоже указывает, что «источник нужно, очевидно, искать в западной (или, может быть, греческой) гравюре». «Во всяком случае не исключена возможность существования непосредственно польских образцов», продолжает П. Н. Берков, и с этим последним можно согласиться. Никакой «греческой гравюры» этого времени неизвестно; если искать «источник», то им может быть только более близкое искусство. Но заметим, что лев, данный, по словам П. Н. Беркова, «в тонах геральдической, а не живописной трактовки», имеет мало общего с геральдическим львом гербов Ходкевича (в Евангелии и в Псалтыри). Интересно беглое утверждение П. Н. Беркова, что рамка заблудовского «Давида» — «passe-partout», т. е. что средняя часть

гравюры может быть, подобно московскому «Луке», извлечена из обрамления, а последнее — использовано отдельно. Вопрос о том, можно ли было бы извлечь середину гравюры из обрамления, неоспоримо решится только в том случае, если удастся найти использование рамки без первого ее изображения или, наоборот, когда найдутся извлеченные из рамок центральные изображения без обрамлений. Таких случаев в связи с заблудовским «Давидом» неизвестно. Гравюру копировали в Вильне в 1586 г., повторили копию в 1592 и в 1593 гг.[86] Но копировали и рамку и всю



23. Заставка Апостола 1564 г.

фигурную композицию. Любопытно, что в гравюрах 1586 и последующих годов отчетливо видна белая полоса вокруг центрального изображения; очевидно, рамку и здесь можно было использовать отдельно. В заблудовской гравюре вокруг изображения вполне отчетливо проходит белая полоса, так что в «Давиде» надо признать такую же составную гравюру, какой был «Лука» 1564 г. Одно из открытий нашей работы — обнаружение доселе не известного факта, что в 1637 г. во Львове в издании Псалтыри, гравюра, изображающая Давида, который во всем идентичен заблудовскому, напечатана с т о й ж е д о с к и. Центральная часть из рамы не вынута, обведена белой полосой, со всех сторон. Найдено нами и еще более позднее издание гравюры 1570 г., считавшейся уникальной: во львовской Псалтыри 1665 г. Доска, как и другие доски изданий Ивана Федорова, долго сохранялась во Львове.

Прежде чем перейти к анализу заблудовской гравюры, сделаем одну предварительную оговорку: заблудовский «Давид», с точки зрения художественной, стоит, думается, ниже московского «Луки». «Лука» уникален, это сильная вещь, органически сочетающая образную традицию нашего искусства с гуманистическим и реалистическим началами. В заблудовском «Давиде» достаточно много внешне ренессансных черт и гораздо меньше — реалистических. Но в нем также гораздо больше живописности и декоративности. В нем есть сценичность, пространственная зрелищность. «Лука» был монументален; созданный через 6 лет «Давид» — картинен. Но именно «картинен», а не миниатюрен. В нем нет того концентрированного лаконизма, который налицо в лучших миниатюрах нашего книжного прошлого. Мы должны будем отыскать и определить стиль заблудовского «Давида» несколько позднее, рассмотрев происхождение его образа. Но нам надо начать с начала — с его идейной стороны.

Следует прежде всего отметить, что наша печатная Псалтырь в корне отлична от рукописных. В последних много мелких иллюстраций, в печатной — только один фронтиспис: она пошла по пути Апостола.

Образ Давида

Образ Давида-псалмопевца столь же популярен в христианской символике средневекового искусства, как и образы легендарных авторов четырех евангелий. Фигура «святого царя», имеющая в ряде случаев не только символическое, но и политическое содержание, была в наших книгах, как рукописных, так и печатных, очень распространенной. Значение Псалтыри общеизвестно. Она была особо почитаемой книгой, отвечающей поэтическим запросам читателей. О Псалтыри есть нравоучительное сказание, приписывающее «некоему старцу» суждение о том, что из всех книг именно Псалтырь всего достойнее «почитания».[87] По Псалтыри и учились. Книга была во всех отношениях нужной для человека, еще не сбросившего с себя пут средневекового мировоззрения. Образ Давида становился в силу этого средоточием очень разнообразных интересов и симпатий.[88] Он во многом перекликается с образами древних «авторов», о которых мы говорили по поводу евангелистов. Но восходит образ Давида, чаще всего изображаемого в виде музыканта с лирой, к фигуре античного Орфея, весьма и весьма древней, родившейся в греческой вазописи, перешедшей в катокомбные фрески, а позднее и в ранние христианские мозаики («добрый пастырь»).[89] Отсюда — путь к парижской Псалтыри, к романскому, византийскому, готическому вариантам, в которых найдут себе место и известные реймские статуи «дома музыкантов» XIII века. Репертуар необозрим; но поразительно, что в подавляющем большинстве случаев Давид изображается в позднем средневековье о д и н. Своего атрибута, подобно образам четырех апокалиптических существ у евангелистов, Давид не имеет после того, как его перестали изображать с вдохновлявшей его музой. Давида со львом, как правило, не изображали. Автор заблудовской Псалтыри, очевидно, или имел какие-то особые причины это сделать, или, наоборот, относился к вопросу об атрибутах совершенно безразлично. Лев в псалмах Давида фигурирует часто. Это весьма активный символ Псалтыри. Но только совсем в особом плане. В Псалтыри лев есть носитель зла. С ним Давид борется. В миниатюрах Псалтыри, в том числе и русских, такие иллюстрации встречаются.[90] Но лев, который бы мирно сидел у ног псалмопевца,— это образ почти чуждый Западу, России же — нет. В XII веке, на стенах церкви Покрова на Нерли, в рельефах Дмитровского собора во Владимире, встречается образ Давида — царя и певца, Орфея, заклинающего зверей, образ скорее «Голубиной книги», нежели Псалтыри,— и у ног музыканта справа и слева оказываются два льва.[91]

Мирное сопоставление Давида со львом — странная и редкая концепция. Мы не станем гадать на тему о том, побывал ли на своем веку Иван Федоров во Владимире. Следует обратить внимание на другое. Гравюра из заблудовской Псалтыри точно называет своего героя — «царь Давид». Но в гравюре дан образ п и с а т е л я со львом — иной, чем образ п с а л м о п е в ц а, музыканта, восходящий к Орфею. В заблудовской гравюре у Давида нет традиционной лиры. У него на коленях книга, в которой начертаны слова, начинающие первый псалом. Здесь естественно усматривать воздействие ближайшего образа: Марка евангелиста (заметим, однако, что в России в это время Марка обычно изображали с орлом, льва же придавали Иоанну).[92] В числе ранних польских гравюр в частном краковском собрании сохранилась одна сценка, показывающая, как изображали Марка со львом польские современники Ивана Федорова.[93] Примеров западной, хотя бы нидерландской, итальянской, французской,

немецкой, гравюры с такими изображениями — множество. Нет надобности их разбирать. Лев смирно сидит или лежит, Марк пишет. Но в обычной трактовке лев Марка крылат, абсолютного совпадения группы Давида и льва заблудовской Псалтыри с каким-либо «Марком» нет. Дальше общего сходства дело не идет.

Имеются еще иные композиции, в которых фигурируют канонизованный персонаж и лев. В русской иконе и миниатюре встречается образ Герасима со львом — образ, который в своей трактовке неожиданно близок к заблудовской гравюре. Но и здесь скорее сходство, чем совпадение,— аналогия, не тождество образа. Лев Герасима не крылат, но он и не спутник человека, а лечащееся у него раненое животное. Лев Герасима изображается повернутым к человеку, протягивающим ему раненую лапу. И Герасим — отшельник — не характеризуется как писатель: действие происходит не в келье, а в пустыне.[94]

Дает аналогию и образ Даниила во рву львином. Но пророка окружают во рву многие звери, а интерьер заменен пропастью, пещерой, дикой природой. Все это не подходит к трактовке заблудовского образа писателя с обычным, некрылатым львом. Остается еще одно, весьма популярное на Западе, изображение: Иероним, один из четырех отцов католической церкви, со львом в келье. Не надо забывать, что Заблудов — это Литва, на полдороге между Вильной и Варшавой. Образ Иеронима со львом — образ писателя в своем кабинете, в сопровождении прирученного зверя;[95] и образ фронтисписа Псалтыри 1570 г. совпадает с этим.

Мы здесь уже подошли вплотную к истокам образа заблудовской Псалтыри. Перейдем теперь к художественной характеристике гравюры.

В рамке — занавес, кресло (не трон!), подножие, покрытый косыми плитами пол, заштрихованный задний план, сидящий в повороте направо (от зрителя) «писатель» в торжественной одежде, с короной (скорее западного типа) на голове, окруженной сиянием лучистого нимба. Небольшой лев — вроде того, который слушает «виттенбергского соловья» в издании Г. Закса 1523 г.[96] Здесь налицо не только случайное совпадение, но и основание для интересного общего сопоставления заблудовского «Давида» с гравюрными композициями, относительно которых можно со всей вероятностью предположить, что их наши первопечатники знали.

Обследуя «Луку» из Апостола 1564 г., мы пришли к выводу, что первые наши печатники, несомненно, знали гравюру с Навином Эргарда Шёна. Следовательно, Библию Пейпуса 1524 г. или чешскую 1540 г. они держали в руках. Естественно тогда спросить: не использовали ли они других еще материалов этой (или этих) Библии? В Библии 1524 г. помещен в 1540 г. повторенный титульный лист, гравированный Гансом Шпрингинклее и изображающий Иеронима в келье со львом;[97] рамка этого титульного листа состоит из орнаментальных колонн, арки, цоколя, показанного в перспективе, как и на гравюре с Давидом. А в лютеровских Библиях встречается изображение Соломона на царском троне в окружении изваянных львов.[98] Соломон восседает на престоле, описанном в «Книге царств»; при взгляде на этот лист становятся ясными истоки нашей гравюры. В Библиях же Фейерабендтов[99] мы сделали еще одно открытие: здесь нами обнаружена гравюра, в которой рядом с Давидом представлен лев. Оказалось, что и кресло заблудовского «Давида» перерисовано как раз с этой гравюры.

Повторим, что если не здесь, то наиболее близкие принципиальные образы мы найдем или в далеких владимиро-суздальских рельефах, или в книгах Скорины, например в изображении пророка Даниила. Следует подчеркнуть близость человеческого типа самого «Давида» не к изощрен-

ной немецкой гравюре, а именно к таким произведениям, как «Даниил во рву» из пражской Библии Скорины 1519 г.[100] В этом последнем случае Даниил показан рядом со львами, как писатель с книгой на коленях, тогда как у Шпрингинклее Иероним на коленях предается покаянию, Соломон в Библиях Лютера — размышлениям, Давид у Фейерабендтов — музыке. Мы думаем, что автор заблудовского «Давида» знал и Скорину, и лютеровскую Библию, и, конечно, Библию Фейерабендтов. Но ни о какой копии или слепом заимствовании хотя бы орнаментики здесь не может быть и речи. Внизу колонн Шпрингинклее помещен пластический орнамент, изображающий двух поставленных головой вниз стилизованных дельфинов, которые связаны за хвосты. Внизу колонн заблудовского «Давида» мы встречаем композиционно сходный мотив, но состоящий из двух декоративно связанных листьев. В общем сходны капители, самые колонны, не имеющие припухлостей или каннелюр. Еще более сходен убор центральной полосы арки: листья и ягоды. Орнамент нижнего архивольта арки Шпрингенклее перенесен в верхнюю дугу арки над Давидом. Но все это отнюдь не делает нашу гравюру копией или подражанием. Колонны «Давида» поставлены на фоне стены, как бы сложенной из отдельных плит. Этот мотив встречается в титуле другой книги, более далекой и от Шпрингинклее и от нашей Псалтыри,— «Сочинений Иоанна Златоуста», базельского издания 1523 г.[101] Есть параллели и для конхи над Давидом в гравюрах с Соломоном из лютеровских Библий. Кресло перерисовано в зеркальном отражении с гравюры у Фейерабендтов. Тип самого Давида остается всего ближе к скорининскому.

Можно быть уверенным, что близкие аналогии в мотивах и деталях нетрудно будет найти в книгах и гравюрах XVI века еще в гораздо большем количестве. Гравюра с Давидом представляет собой нечто композитное и вместе с тем, конечно, единое, новое, не похожее на что-либо западное, сохраняющее несомненную связь с русскими образцами, но далеко отходящее от иконной и моленной серьезности. «Давид» заблудовской Псалтыри — странное произведение, стоящее скорее в начале, а не в конце развития. От него тянутся нити на Литву, ему будут подражать на Украине.

Его техника очень интересна. Гравер «Давида» использует заштрихованный задний план всей композиции приблизительно так, как делал это Васюк Никифоров. «Давид» — тоновая гравюра, не линейная. Конечно, автор «Давида» работает черным штрихом, у него нет металлографского белого штриха первого анонимного Евангелия. «Давид» не похож ни на «Матфея» этого Евангелия, ни на «Луку» из Апостола 1564 г. Это тем более бросается в глаза, что заставки, инициалы, вязь заблудовских изданий теснейшим образом связаны с Москвой. В Евангелии они в общем повторяют Апостола (понятно, кроме вязи). Все созданные для Псалтыри украшения настолько близки московским по стилю и технике, что мы можем со всей определенностью утверждать, что в Заблудове работал тот же мастер, что и в Москве,— «мастер заставок Апостола», выполнивший потребное их количество и для нового зарубежного издания. Эти заставки разнятся от московских по размеру: Псалтырь — книга вдвое меньшего формата, чем Апостол; по качеству заставки тоже проще московских.

Мастера заблудовских изданий

Напомним: в Москве в издательстве Ивана Федорова и Петра Мстиславца работали: а) мастер заставок, инициалов и вязи Апостола; б) мастер — или два мастера — составной гравюры с Лукой; в) мастер «арабесковых» заставок Часовников, принимавший участие в украшении третьего Евангелия. Группа «плетеных» заставок недостаточно выявляет индивидуальность

их мастера, и мы о ней можем здесь не говорить. Повторим также, что окончательного вывода относительно связи мастера заставок с мастером (или мастерами) «Луки» мы еще не сделали.

В Заблудове в двух книгах 1569—1570 гг. сотрудничали: а) мастер первого большого герба Ходкевича — в Евангелии, причем можно поставить вопрос вновь и о том, не два ли мастера здесь трудились: один, резавший самый герб, другой — раму к нему; б) мастер второго герба Ходкевича — в Псалтыри; в) мастер «Давида» (или: мастера самого Давида и рамки вокруг него); г) мастер заставок Псалтыри, без труда отождествляемый с первым мастером московской группы — мастером заставок Апостола. Мастер «арабесковых» заставок явно остался в Москве. Имеющийся у нас материал — гравюры Апостола, отчасти Часовников и заблудовских Евангелия и Псалтыри — мы можем разбить на следующие стилистические группы.

1. Заставки. Они все — «травные», очень своеобразно украшают Апостол, Евангелие и Псалтырь. Их мастер работает черным штрихом на черном фоне, прекрасно владеет ножом, проявляет великолепную изобретательность и чутье. Он знает разнородный иноземный материал и сохраняет при этом русское лицо. Перекрестными штрихами он не пользуется. Его заставки бывают более крупными и более мелкими, более скромными, но они всегда пластичны и очень конкретны.

2. Гравюра с Лукой. В фигуре Луки есть и моделирующие, описывающие форму черные штрихи и перекрестная штриховка, выполненная при помощи «долотца». В раме к «Луке», являющейся творческой переработкой иноземного материала, перекрестной штриховки как раз нет! Параллельные штрихи на выпуклых объемах (например, припухлость колонн) по-настоящему форму не описывают, но приближаются к этому. В гравюре рамки «Луки» своеобразно использование перспективы обоих круглых окон наверху: их «толща», видная в сокращении, заполнена винтообразно расходящимися косыми штрихами. Лука — русский образ, трактованный реалистически, рамка — классический, воспринятый по-русски.

3. Гербы Ходкевича. Одним или тремя мастерами выполнены они? Техника двух гербов и рамки вокруг первого не совсем совпадают. Первый герб (Евангелия) скромнее, лапидарнее. Листва вокруг самого герба сделана хорошо; но второй герб (Псалтыри) выполнен лучше, тоньше. В нем есть перекрестные штрихи, в первом их не было. Однако в нем дают о себе знать и черты неуверенности инструмента, нож соскальзывает, «зарезает» линии. Но есть и общее: в шлемах над гербами налицо техника вынимания малых белых мест, производимого, вероятно, не ножом и не долотцем, а острием особого инструмента, типа гвоздя («штихеля»). Наконец, в раме первого герба много довольно крупной перекрестной штриховки, выполненной ножом и долотцем.

4. Гравюра с Давидом. Перекрестная черная штриховка имеется только в средней части листа, и не в фигуре, а в затененной части занавеса. Вместе с тем самое ведение линий — гравюрно-рисуночный почерк — настолько сходно в средней части и в обрамлении, что мы не колеблемся считать их произведением одного мастера. Вверху обрамления два круглых окна; они снабжены такими же косыми штрихами, как и в аналогичных листах рамы «Луки».

Каково же взаимоотношение между этими мастерами или группами мастеров? По качеству на первом месте остается московский Апостол. Но «мастер заставок» как будто не похож на «мастера „Луки“». Оба они незаурядные художники. Но один — декоратор, тонко чувствующий красоту черного и белого, ритма и композиции, другой — реалист, передающий

24. Герб Ходкевича из Апостола (Львов, 1574)

рисунок на доске энергично, но графически не очень совершенно. «Мастер заставок» прекрасно владеет ножом, описывая им округлые линии, мастер «Луки» стремится скорее к угловатости, к прямому штриху, к экспрессии упрощенных очертаний. Кажется исключенною возможность, чтобы один мастер выполнил фигуру Луки и абсолютно не похожую на нее фигуру Давида — плоскую, узорную, нарисованную с явными погрешностями (например, руки). В «Давиде» все иное — и штрих, и моделировка и трактовка одежды, и даже — нимба.

Оба герба Ходкевича — произведение одного гравера, который начал с простейшей и крупной гравюры герба в Евангелии и уже в следующем году сумел выполнить более тонкую и технически более трудную, с перекрестным штрихом, геральдику герба Псалтыри.

Подытоживая эти наблюдения, мы видим, что многочисленные приемы и почерки первых наших гравюр начинают сближаться. Наиболее интересным оказывается то, что у нас есть налицо и промежуточное звено между «мастером гербов» и «мастером виньеток» (в понятие виньеток мы включаем всю сумму декоративных украшений Апостола и Псалтыри). Это «промежуточное звено» выясняется из следующих сопоставлений.

На одной из лучших заставок Апостола 1564 г. (№ 75 по счету А. С. Зерновой) [102] композицию венчает шар. Этот шар моделирован концентрическими полукружиями, заполняющими ровно половину его (правую). Совершенно тот же прием встречаем мы и в трех гранатах левого нижнего поля герба Ходкевича в обоих его вариантах (во втором, кстати, выполненных несколько более небрежно). Мы указывали и на некоторую общность в рисунке и шраффировке окон рамок Апостола и «Давида»; совпадения по силе, по использованию черных штрихов и белых мест наблюдаются и между «мастером заставок» и тем, который выполнял рамку Апостола. Между всеми этими группами имеются определенные точки соприкосновения. Их меньше между фигурой Луки и фигурой Давида. Между другими же группами можно перекинуть мост. Например, «мастер гербов» мог мало-помалу настолько освоиться с техникой перекрестной штриховки, чтобы быть в состоянии передать тень на занавесе «Давида». Заметим, кстати, что всадник герба в Псалтыри чертами своего бородатого лица напоминает Давида. Этот тип похож и на персонажей из Библии Скорины.

Было бы соблазнительно уже сейчас попытаться найти имена для мастеров гравюр всей этой группы. Но нам необходимо вовлечь еще в наше рассмотрение материалы гравюр изданий нашего первопечатника Ивана Федорова во Львове (1574) и в Остроге (1580—1581). Гравюры изданий Петра Мстиславца в Вильне (1575—1576) будет правильнее рассмотреть в следующей главе.

Львов

Первая книга, напечатанная на Украине,— это Апостол Ивана Федорова, второе выполненное им издание книги, впервые выпущенной в Москве; оно вышло во Львове в 1574 г., со знаменитым послесловием, которое является замечательным человеческим документом, характеризующим принципиальные установки наших первопечатников. [103] Апостол 1574 г., помимо многих заставок, фигурировавших и в Москве и в Заблудове, а также и новых, трижды украшен гравюрами. На обороте 1-го листа помещен герб Ходкевича — второй, малый, из заблудовской Псалтыри, вставленный в рамку московского «Луки». На обороте 17-го листа та же рамка фигурирует еще раз. В нее вставлена новая гравюра: изображение того же легендарного автора — Луки, но принадлежащее совсем иным мастерам, и по рисунку и по гравюре. Это новое изображение подписано латинскими инициалами: W. S., в сопровождении

25. Лука. Фронтиспис Апостола (И. Федоров, Львов, 1574; грав. на дер. мастера W. S.)

знака ножа — атрибута гравера на дереве. Под скамьей Луки — испорченные буквы славянского очертания, всего лучше, несмотря на многие споры, [104] читаемые как ЛП. Те же инициалы W. и S., на этот раз раздельно и без знака ножа, помещены и на самой последней странице книги, в большом «сигнете», т. е. издательской или типографской марке-знаке, сочетающем герб города Львова и тот (вымышленный или заимствованный), который будет отныне ассоциироваться с именем самого Ивана Федоровича Москвитина. Новые заставки львовского Апостола, среди которых очень много плетенок, сделаны, неоспоримо, тем же мастером, который выполнял заставки и к московскому Апостолу и к заблудовской Псалтыри. А. С. Зернова указывает, что Апостол, изданный во Львове в 1574 г., является копией с московского издания 1564 г.— по расположению текста, по счету листов, формату, ряду украшений. [105] Если бы и не было «колофона» — послесловия, с его красноречивой взволнованностью, то и тогда, анализируя издательскую сторону обеих книг, мы могли бы их смело приписать одному мастеру. Но издатель обоих Апостолов своего имени не скрывает. «Друкарь Москвитин» — Иван Федоров — вполне осязаемая для нас фигура, и представляется праздным судить о том, почему именно привлек он к выполнению в печати образа Луки нерусского мастера гравюры, подписавшегося инициалами W. S. Вполне возможно, что «гравюры с изображением человека... затрудняли Ивана Федорова»; [106] можно просто допустить, что ему, занятому единолично печатанием, просто не было времени рисовать и резать нового «Луку». Куда исчез старый? Во Львове и в Остроге Иван Федоров пользуется только р а м к о й Апостола. Он привез с собой из Москвы доски своих заставок. Из Заблудова, помимо украшений, он привез второй — малый — герб Ходкевича и «Давида», повторенного, как было нами установлено, в львовских изданиях Псалтыри 1637 и 1665 гг. Но «Лука» 1574 г., вставленный в рамку 1564 г., и технически и стилистически явно не похож ни на «Луку« московского, ни на «Давида» заблудовского. Фигура львовского «Луки» сильно изогнута и наклонена вперед; ее поза динамична; апостол сидит, выставив вперед правую ногу, и пишет; на столике, заменившем пюпитр, лежит жесткий кусок необычного писчего материала. Фигура «Луки» 1574 г. технически вырезана весьма уверенно. Перекрестная черная штриховка сделана мастерски; ее не очень много, но она везде уместна. Нарисована же фигура плохо. Московский «Лука» 1564 г. был выполнен более цельно. У львовского реалистична только голова. Но торс с ногами не согласован, положение левой ноги неясно. Ступня левой ноги, руки сделаны просто плохо. Немыслимо допустить, что это рисовал опытный мастер. Перед нами единственный случай, когда европейский специалист-гравер выполняет для печати произведение, по стилю своему совсем ему чуждое. Он вырезал отсутствовавший в гравюре 1564 г. пол, придал ему перспективу (правда, не очень убедительную), не забыл о затенении. Новая доска вставлена в старую раму довольно умело. Рама 1564 г. получила сверху трещину, нижние выступы цоколей с обеих сторон спилены. Ощущается старание нового мастера согласовать графический стиль фигуры с рисунком рамки и ее штриховкой. Но результат получается не очень убедительный. Новый «Лука» по масштабу своему слишком велик для московской рамки. Его графическая манера, по существу, тоже не похожа на технику рамки. Мастер W. S. гравирует обрывистыми маленькими штрихами. Шраффировка затенения у него порой очень густа; ножом он, как указано, вполне владеет. И все же поучительно сравнить, как удачно вошел в ту же самую рамку второй заблудовский герб Ходкевича и как неудачно объединение с рамкой львовского «Луки»!

Не надо, впрочем, забывать, что мастер W. S. был только гравером; недаром он рядом со своей монограммой помещает знак ножа. Под сидением Луки имеются уже отмеченные нами неразборчивые буквы. В. Сичинский,[107] испортивший всю свою аргументацию рядом фантастических утверждений (вроде того, что вполне отчетливая монограмма W. S. есть непонятая копия инициалов Э. Шёна), предлагал здесь видеть инициалы

26. Сигнет Апостола 1574 г. (грав. на дер. мастера W. S.)

Л. Пилиповича — львовского художника, известного по документальным упоминаниям, но не по сохранившимся произведениям. П. Н. Берков толкует буквы под скамейкой как АП — начало слова «Апостол». У него есть аналогия: немецкая гравюра с той же подписью — W. S.— и с нанесенным на видном месте началом слова «Luc». Но гравюра эта, по существу, не книжная (она больших размеров).[108] Мы не имеем случаев, чтобы под скамейкой, в очень незаметном месте, неразборчиво помещали сокращенный намек на название книги, об авторе которой отчетливо сообщает надпись на свитке вверху композиции. Правда, гравюра иноземного мастера в русско-славянской (или украинской) книге XVI века — исключение. Гораздо проще видеть в буквах под скамейкой инициалы художника (рисовальщика, так как гравер уже подписался вместе со знаком своей

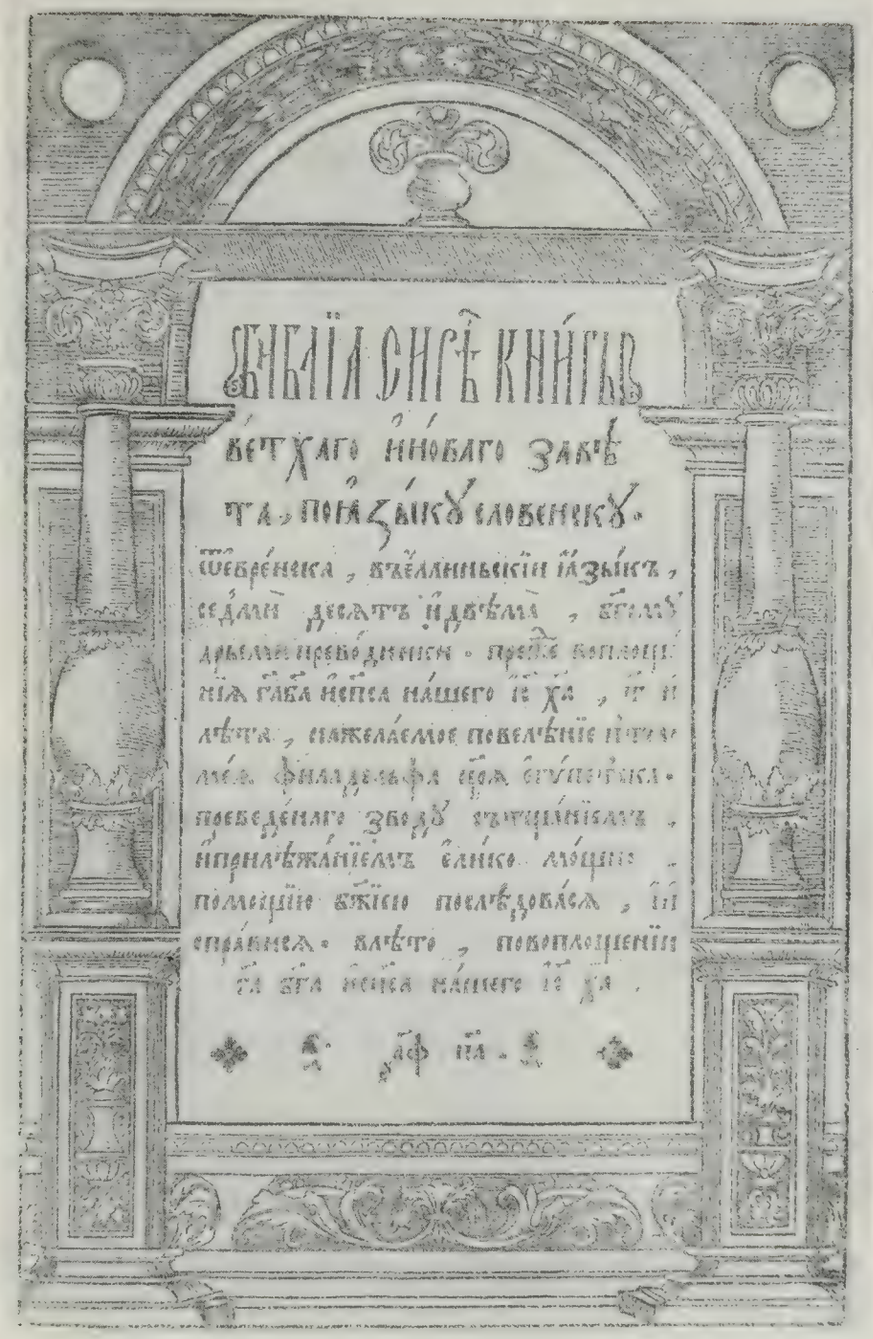
специальности). Львовский «Лука» совершенно необычен и уникален. Он сделан западным гравером в западной технике, но с русского образца. Он вставлен в рамку, выполненную русским мастером на основе ренессансных примеров. Получилось гибридное, но весьма интересное явление.

Гербы города Львова и Ивана Федорова, соединенные вместе на последней странице книги,— обороте 264-го листа Апостола 1574 г.,— снабжены раздельной монограммой того же мастера W. S. Этот композитный герб, имевший впоследствии широкое распространение как образец сигнетов, издательских марок, состоит из завитков ветвей, листьев и геральдической орнаментики; по стилю своему он полностью совпадает с графическими памятниками европейского маньеризма XVI века. Он несравненно более декоративен, нежели оба заблудовских герба Ходкевича. П. Н. Берков хотел бы и второй герб Ходкевича, перемещенный во львовский Апостол из заблудовской Псалтыри 1570 г., считать произведением того же гравера W. S.[109] Но техника обоих гербов, не говоря об их стиле, совсем иная. В соединенном гербе города Львова и Ивана Федорова налицо игра мельчайших штрихов, мастерское использование перекрестной штриховки (даже в самых неважных местах), наличие черного сплошного фона за геральдическим львом, нарисованным живее, чем лев герба Ходкевича. Внизу — рука, как бы держащая весь сигнет; она очень похожа на такую же руку в иных русских рукописях XVI в. и в упрощенном виде повторится в осторожном сигнете И. Федорова.[110]

Острог

В Остроге мы сталкиваемся с последней группой вопросов, которые связаны с гравюрой и печатной техникой Ивана Федорова, работавшего здесь в 1580 г. над двумя изданиями, вышедшими одновременно: Новым заветом (к нему присоединена Псалтырь) и Библией. На экземпляре первого издания, малого формата в библиотеке Московского государственного университета, имеется запись (быть может автограф!), указывающая на точный выход его в свет: 12 июля 1580 г.[111] В этот же день выпущена была и Библия, точнее первый ее тираж, поскольку исследования А. С. Зерновой установили, что знаменитая острожская Библия имеет ряд типографских вариаций.

У каждого издателя-книжника, вполне естественно, преобладают то те, то иные задания или приемы. В Остроге все внимание Ивана Федорова устремлено было на шрифт, на набор поистине колоссальной трудности, на печать Библии, которая была не только самой ответственной и крупной его работой, но и напечатанной в наибольшем числе экземпляров. На гравюрное убранство острожских изданий Иван Федоров тратил поэтому меньше времени. Для титула Библии использована та же рамка московского «Луки», дважды фигурировавшая и во львовском Апостоле. Для оживления набора текста, помещенного в эту рамку, введены наборные малые орнаменты. Но эти малые крестики, звездочки и листики были уже во второй половине XVI века широко распространенным обменным фондом, который невозможно возвести к одному источнику. Они встречаются, в частности, и в польских изданиях.[112] Литые из металлического сплава, эти наборные украшения придают книгам, изданным в Остроге, новое лицо. В Библии — не только новые шрифты, изготовленные Иваном Федоровым, но и новые инициалы, белые на черном фоне, напоминающие инициалы скорининских изданий. Но Библия — издание совсем особого рода. В ней все достоинства — типографские, наборные. В Новом завете же мы встречаемся с иным: титульный лист маленькой компактной книжки включен в гравированную рамку, отчетливое «passe-partout», никакого центрального изображения не имевшую. На обороте этого титула — новая гравюра: герб хозяина — К. К. Острожского, сравнительно небольшого



27. Титульный лист Библии (И. Федоров, Острог, 1580—1581)

размера (7.2 × 5.1 см). В Библии герб другой — чуть более крупный. О гербах в изданиях Ивана Федорова мы говорили довольно подробно. Гербы К. К. Острожского не представляют собой какого-либо удачного или нового произведения декоративного или чисто геральдического мастерства. Они оба включены в овалы, имеют вокруг овальную же гирлянду,

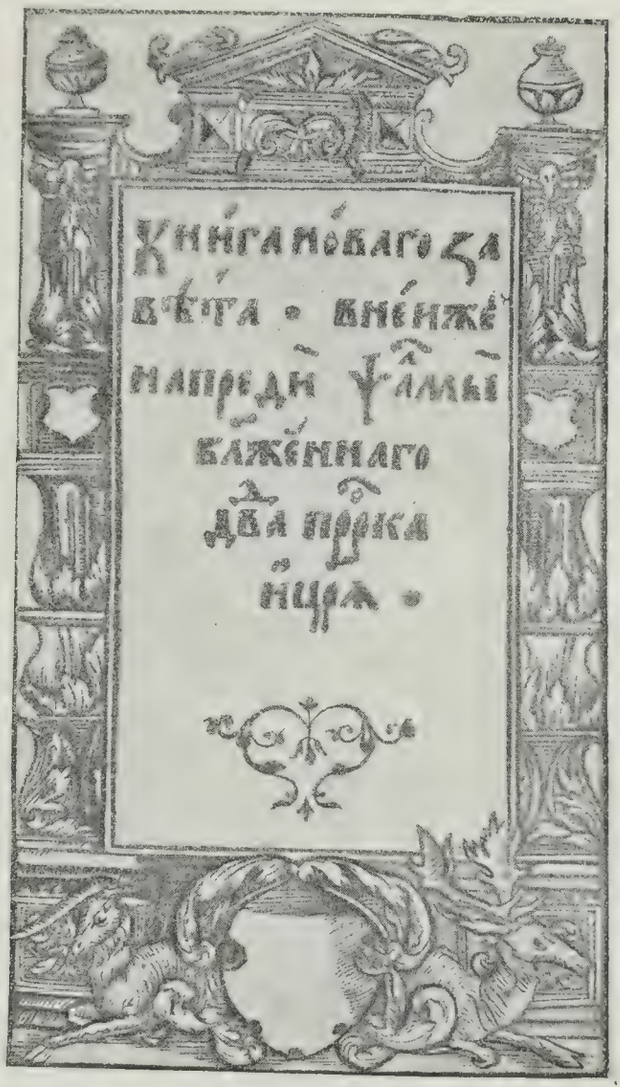
а *б*

28. Гербы К. Острожского:
а — из Нового завета
б — из Библии (Острог, 1580)

29. Заставка из Библии 1580 г.

довольно скромную, пропущенную сквозь отверстия картуша. Вся композиция несколько примитивна. Рисунок фигур самого герба максимально прост, напоминает скорее первый, нежели второй герб Ходкевича. Техника гравюры герба вновь как будто не та, как в выше разобранных работах. Перекрестных черных штрихов нет. В затенении направо и внизу линии тесно лежат одна рядом с другой, как бы мешают друг другу. Герб из Библии, обрамленный четырьмя вырезанными на дереве буквами, удачно использует черноту мантии, окружающей самый щит. После отъезда Ивана Федорова из Острога для новых изданий Острожской типо-

графии применялся новый герб (полуремесленного местного изготовления). Но он не выдает каких-либо характерных для гравера черт и явно хуже обоих описанных. Небольшой герб-сигнет Ивана Федорова в конце Нового завета и Библии слишком лаконичен, чтобы можно было сделать заключение о выполнявшем его мастере.[113] Зато его индивидуальность



30. Титульный лист Нового завета (И. Федоров, Острог, 1580)

ясно выступает в заставках Библии. На первом же ее листе помещена большая заставка, бросающая яркий свет на технику федоровских изданий. Перед нами — одна из подлинных заставок московского Апостола. Оттиск ее был помещен на 63-м листе издания 1564 г. Но в острожском издании, через 16 лет, она расширена, ее композиция обрамляет вязь первой книги Бытия. Дополнения сделаны, неоспоримо, той же рукой, тем же мастером, который выполнил и центральную часть заставки. Доски заставок, изготовленные в Москве, странствовали с первопечатником. Они получили пополнения: и в Заблудове и во Львове к их числу добавлялись новые, во всем

похожие на них; но из всех добавок к заставкам нет более творческой, более авторской, более ясно выявляющей индивидуальную методику их издателя, нежели острожская. Здесь, в Остроге, гравюра 1564 г. дополнена узором листьев, настолько удачно прилаженным к прежней заставке с 63-го листа московского Апостола, что только очень внимательный глаз сумеет увидеть композиционный шов между центральной и боковыми частями. Самая идея — дополнить заставку добавками по сторонам внизу — была испробована и в Заблудове.

Рамка Нового завета

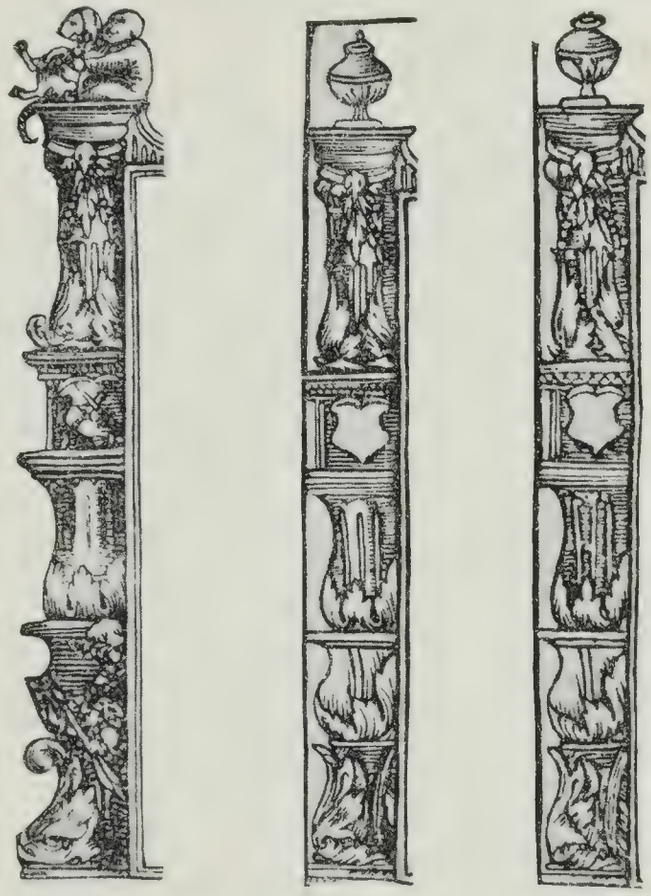
Заставки — это тот элемент графического убранства, который особенно радует в книгах Ивана Федорова. Они обладают исключительно высоким качеством и большой цельностью. Другие гравюры его изданий менее едины по своему стилю и гораздо сложнее по своим истокам. Таков был заблудовский «Давид». Такой является и последняя гравюра федоровского круга — рамка его Нового завета. Она проста. Справа и слева — составленное из четырех частей, как бы цоколей, обрамление, завершающееся пустыми щитками для гербов. Наверху — фронтон, по бокам — две вазы. Внизу, под полем для титула,— олень (точнее — лось) и единорог, повернутые в разные стороны; посредине — вновь пустой гербовый щит. Под шестью строчками заглавия в рамке — типографский, по всей вероятности литой, не вырезанный на дереве, орнамент. Техника гравюры новая. Она использует сравнительно толстые и тесно поставленные черные штрихи, но перекрестной штриховки избегает. Лось и единорог нарисованы неплохо. Рамка эта — нечто особое в группе федоровских изданий. Среди всех гравюр нашего первотипографа она наименее изучена. А. И. Некрасов [114] принял изображенного в этой рамке единорога за ягненка. Эта рамка будет впоследствии неоднократно копироваться в украинских книгах XVII века. [115] О ней необходимо сделать последнее дополнительное изыскание. Все многосложные вопросы, касающиеся взаимопонимания русского и западного искусства, снова встают здесь перед нами.

Главный интерес рамки заключается в олене (или в лосе) и единороге. Какой они имеют смысл? Зачем они введены в украшение книги? По поводу льва у ног Давида в заблудовской Псалтыри мы в свое время отметили, что художник или использовал очень древний русский мотив, или обнаружил большое безразличие к вопросам иконографии, отдавшись ассоциациям художественного порядка, когда он создавал Давида по образу Иеронима или Соломона. Относительно рамки из Нового завета приходится думать, что художником рамка целиком скопирована с иностранного образца, подобно тому как будут ее самое копировать в XVII веке; она несравненно менее оригинальна, чем рамка «Луки» московского Апостола. Но это отнюдь не устраняет нашего интереса к ней. Думается, что современная научно-художественная мысль всегда вправе интересоваться смыслом даже самого, казалось бы, внешнего композиционного убранства, безотносительно от того, будет ли это книга, здание или какое-нибудь театрализованное зрелище; и если изучаемые нами образы откуда-то взяты, то мы обязаны узнать, почему взяты именно они, посильно осветить генезис заимствованного образа.

Рамка Нового завета — памятник старого искусства, еще сохранившего во многом черты средневекового мировоззрения. Для последнего характерно было вкладывать в изображение самых простых явлений скрытое значение. Особая часть наук об искусстве — иконография, блестяще разработанная в свое время русскими учеными Буслаевым, Кондаковым, Айналовым, изучает эти «значения», объясняя смысл, который вкладывался старыми художниками в изображение предметов или животных.

По поводу рамки Нового завета с ее изображениями оленя и единорога интересно мнение специалистов по иконографии о смысле, который во время Ивана Федорова придавали им.

Тематика животных в искусстве столь же стара, как само изобразительное искусство. Образы оленя (он старше, чем русский лось) и единорога уводят нас к одной из прекраснейших художественных концепций древности, когда эллинистическая античность, Восток и созревающая новая средневековая культура находились еще в тесном взаимодействии. Великий кризис античной рабовладельческой формации рождал мечтания



а *б* *в*

31. Колонки обрамлений:

а — Книга Сираха, *б* — Новый завет 1580 г.,
в — «Казанье» Домжив-Лютковича (Угорцы, 1622)

о земном рае, об источнике жизни.[116] К нему приходят пить животные, и в первую очередь — олени. В 41-м псалме написано: «как олень стремится к источникам водным, так душа моя к тебе». Олень встречается в римских катакомбах, в Евангелии Равулы, он фигурирует в ранних миниатюрах Запада и Востока.[117] Он был гостем у фонтана на мозаике милетского баптистерия. В «Физиологе» про оленя говорится, что он топчет и проглатывает встреченную им змею, чтобы не погибнуть от ее яда; затем ищет свежей воды, в которой теряет свои рога, но возрождается к новой жизни. Олень — одно из олицетворений настойчивости. Вместе с тем — одно из тех животных, которые постоянно фигурируют

в земном раю библейских первых дней творения. Он сосет грудь материземли в олицетворениях последней на итальянских средневековых миниатюрах.[118] На одном из драгоценнейших рисунков старых русских мастеров XV века изображен молодой писец и надпись из псалмов: «Приидите взыдем на гору сию свершающего яко елени».[119] В России любили оленя, заменяя его порой более обычным лосем. Олень налицо в миниатюрах годуновских Псалтырей, немногим более поздних, чем острожский Новый завет, во фресках Свияжского монастыря, немногим более ранних.[120]

Единорог как символическое животное был не менее популярен. В «Физиологе» рассказывается: столь дик единорог, что может быть пойман только при помощи невинной девушки, на колени которой он кладет свою голову. Образ этот сплетался с «Благовещением» и встречался в миниатюрах, начиная от знаменитой рукописи «Физиолога» в Смирне,[121] в гравюрах раннего Возрождения, в тканых шпалерах.[122] Единорог был целью и добычей символической охоты; преследовавшие единорога собаки олицетворяли добродетели. Верхом на единороге сидит порой «Вера» или «Девственность». Но единорог также и символ смерти. Он встречается в этом значении в знаменитой повести о Варлааме и Иоасафе, связывается с буддистскими идеями. В этом разрезе толкуется образ единорога в Псалтырях, в том числе в нашей русской угличской 1485 г.[123] Единорог, вместе с оленем, постоянно фигурирует и в сценах сотворения животных в раю (в той, например, где Адам дает животным их имена).[124] Олень, или русский наш лось,— это реальность, лес, охотничья добыча; единорог — миф, мечта. «Единорожец» — постоянный образ «Топографии» Козьмы Индикоплова.[125] Его всегда изображали прекрасным белым конем, а наши русские миниатюристы — с опущенным, как бы свисающим рогом. Он враг льва. Борьба единорога со львом будет знаком-гербом московского Печатного двора. Единорог изображен был на плите церкви села Городище, на чаше князя Симеона в Оружейной палате. В геральдике и сфрагистике единорог встречается очень рано. Для нас особо важно его использование в печатях Ивана Грозного.[126] В польской геральдике единорог и олень попадаются очень часто. Единорог в голубом или красном поле — это известный польский герб «Бонча», олень — один из старинных литовских гербов, «Верушова».[127] При наличии во всех зарубежных изданиях Ивана Федорова геральдических моментов не было бы ничего удивительного, если бы олень и единорог рамки Нового завета тоже имели бы за собой геральдический или аллегорический смысл.[128] Не надо забывать, что в Остроге Иван Федоров окружен был ученой, «интеллигентной» публикой, склонной к сложным схоластическим толкованиям. Как раз в Остроге мог русский первопечатник ознакомиться в библиотеке своего хозяина с большим количеством западных изданий, старых и новых.

При полном молчании русской и западной искусствоведческой литературы по вопросу о возникновении и происхождении рамки Нового завета, автор данного труда может указать на неизвестный науке «прототип» рамки с лосем и единорогом. Новый завет — по формату своему самое маленькое из изданий Ивана Федорова; рамка его имеет размер 12.75 × × 7.2 см. Вырезанная из цельного куска дерева, она явно лишена была заполняющего изобразительного центра, какой имелся в более ранних композициях Ивана Федорова. Этот тип рамок применялся в особом разряде изданий XVI века — в полемических брошюрах первой половины столетия, которые были особенно популярны в эпоху Реформации и выходили главным образом в Южной Германии и в Польше, в Виттен-

берге и в Кракове. Этой дешевой литературы, ставшей в наши дни большой библиографической редкостью, в Остроге было, без сомнения, немало. Аналогичная вполне рамка обнаружена нами в титуле лютеровского перевода «Книги поучений Сираховых», изданного в Виттенберге у Георга Рау еще в 1533 г., повторенного в копии в 1535 г. в титуле «Притч Соломоновых» того же издательства.[129] Отсюда у Федорова — лось и единорог, места для гербов, композитные колонки; но русский мастер изменил многое. В московской рамке с «Лукой» из Апостола 1564 г. мы не встречаем путти, которые фигурировали в рамке «Навина» Эргарда Шёна, потому что путти вносили нечто несерьезное в серьезную книгу. На верху колонок рамки «Книги поучений Сираховых» 1533 г. виттенбергский мастер изобразил, без всякого смысла, детей и щенят. Русский издатель справедливо их отбрасывает. Он заменяет их вазами, простыми и изящными, в чисто классическом стиле. Он вновь, как и в рамке Апостола, дает подтверждение тому, что русский художник серьезнее относится к книге, нежели его саксонский предшественник. Из-за рамки «Сираха» выглядывают слева и справа снова путти;[130] в русской гравюре их нет. Русский мастер более всего дорожит, и это важно подчеркнуть, тектоникой (примером чего является рамка «Луки») и реализмом — живым наблюдением и изучением объективного мира. Рамка Нового завета Ивана Федорова указывает на эту потребность так отчетливо и ясно, как никакой иной документ нашей художественной истории. В русском искусстве XVI века нет более наглядного примера столь непосредственной борьбы нашего творчества с западным и столь чудесно выявленной заинтересованности русского художника живой природой. Последняя проникала к нам не только непосредственно через опыт, но и через гравюру, через «косвенные» материалы. В Москве художники изображали зверей, живых и мифических, сквозь призму традиций; в Остроге Иван Федоров тоже идет по этому пути и берет образы животных у более раннего художника, перерисовывая их свободно, но в общем точно, не утрачивая при этом ничего от их жизненности, делая притом колонки проще и лучше, чем они были у его образца.

32. Сигнет Нового завета, 1580 г.

Если мы уже имели повод кое-что сказать об иконографии оленя и единорога, то не менее интересно сопоставить их образы, в плане художественной трактовки, с образами художников XVI века, русскими и западными. В нашем искусстве, помимо свияжской росписи и угличской Псалтыри, «единорожец» встречается особенно часто в рукописях Козьмы Индикоплова, нередко рядом с оленем. Но все эти красивые животные весьма условны. Столь же условен и единорог у Скорины. Из ранних немецких примеров интересны два единорога, сидящие друг перед другом, в любопытном «Образце» для всевозможных вышивных или графических работ, изданном Петром Квентелем в 1527 г.[131] Единорог становится особенно популярен во Франции эпохи последних Валуа. Когда Генрих II в 1550 г. устраивал торжественный въезд в Руан, колесница церемониальной

процессии была влекома лошадьми, к головам которых прикрепили по рогу, согласно образцу одного из шествий «Сна Полифила».[132] Единороги становятся совсем геральдическими — наподобие польской «Бончи» — в известном сигнете парижского издателя Ги Кервера.[133] Французский гравер Дюве получает прозвище «мастера с единорогом», в первую очередь за свою гравюру, изображающую поимку чудесного зверя по правилам «Физиолога».[134] Для полноты можно было бы упомянуть медали Пизанелло и знаменитую картину Моретто «Святая Юстина» в Вене, где единорог представлен в виде прекрасного белого коня с зубом нарвала во лбу. Все эти изображения, по существу, не реалистичны, сказочны. Фигуры бегущих друг другу навстречу маленьких единорога и оленя из «Книги образцов» Дж. Оста в Венеции не менее условны.[135] Важно отметить, что русский гравер выбирает для своей гравюры тот материал, который наиболее жизненно правдив. Если у нас вообще возникает возможность сопоставлять русскую гравюру с достижениями мирового искусства XVI века, то оказывается, что наши мастера обращали внимание на наиболее передовые явления в искусстве Европы тех лет. Рамка «Луки» вызывала в памяти, через посредство Эргарда Шёна, творческие образы Дюрера и Гольбейна; скромная рамка Нового завета подводит нас вплотную к искусству другого мастера-реалиста,— Луки Кранаха.

Из его школы, бесспорно, вышла рамка к «Книге поучений Сираховых» 1533 г. В числе многих титулов, изготовленных Кранахом, имеется несколько, в которых фигурируют животные, в том числе олени.[136] Шеурль, ученый приятель Кранаха и Дюрера, хвалит первого именно за мастерское изображение животных.[137] В «Златоусте» Кранаха изображен резцом на меди олень, безусловно близкий к животным обрамления «Сираха», которые в общем совсем не похожи на композитные полуфантастичные изображения у Дюрера.[138] К школе Кранаха принадлежал и мастер, работавший с Иваном Федоровым во Львове в 1574 г. В 1576—1577 гг. этот мастер — W. S.— принимает участие в иллюстрировании краковской Библии, изданной Н. Шарфенбергером, что дало повод А. Биркенмайеру попытаться расшифровать инициалы W. S. как «Вендель Шарфенбергер».[139] Было бы естественно предположить, что именно он, связанный уже с Иваном Федоровым, и был тем гравером, который сделал, по указанию нашего первопечатника, копию с избранной последним рамки «Сираха». Однако технический анализ рамки Нового завета, положенной рядом с ее образцом («Сирахом» 1533 г.) и какой-либо гравюрой мастера W. S. (для наглядности — с такой, в которой фигурируют олень и единорог, как на первой иллюстрации краковской Библии), ясно показывает разные технические приемы. И анонимный мастер кранаховского круга, выполнивший рамку «Сираха», и мастер W. S. гравируют тоньше и легче, чем мастер рамки Нового завета. По правде сказать, к последнему по технике всего ближе заблудовский «Давид» или даже такая «passe-partout» XVI века, как та, которая хранится в частной коллекции в Кракове.[140] Это — «ч е р н а я» манера гравировать, оставляющая самые штрихи толстыми. Единорога и оленя острожской рамки стоит только в этом отношении противопоставить почти прозрачной манере, которой пользовались ученики Кранаха, чтобы мы пришли к убеждению, что резал рамку Нового завета русский или местный острожский гравер. Мы только не знаем никаких таких м е с т н ы х имен польских или украинских граверов, работавших в Остроге в 1580 г.; вероятно, их и не было: слишком добросовестно перечислены все остальные работники издательства, чтобы можно было допустить умолчание в документах имени художника.[141]

Художники изданий Ивана Федорова

Но кто же был все-таки художником изданий Ивана Федорова? Кто был мастером его изумительных заставок — рамки и фигуры Луки из Апостола 1564 г.? Кто был художником московских Часовников 1565 г.? Последнего мы, вероятно, никогда не узнаем, ибо должны сближать его с мастером анонимного третьего Евангелия, не авторизованного и не датированного. Из зарубежной деятельности Ивана Федорова (Петра Мстиславца мы пока оставляем в стороне) для нас неопровержимо только одно, но основное и решающее: и в Заблудове, и во Львове, и в Остроге количество гравированных заставок изданий Ивана Федорова постоянно увеличивается, сохраняя свое качество и свой стиль. Их выполняет все время один мастер, которого мы опознаем сразу. У него верная рука, большое мастерство и великолепный художественный такт, в сочетании с редкостным декоративным даром. Во всех заставках изданий Ивана Федорова ни разу не встречается перекрестной штриховки. Но черный штрих уверенно моделирует формы листьев и других объемов. Заставки изданий Ивана Федорова многообразны. Они являются прекрасными произведениями русской гравюры, и они составили эпоху в русской книге. Они определили ее стиль — тот тип орнамента, который мы называем «старопечатным».

Их создатель — большой художник. До настоящего момента мы были очень осторожны в присвоении ему определенного имени. Но сейчас у нас имеются уже все права, чтобы назвать его. И именем этим, конечно, должно быть имя нашего славного первотипографа — Ивана Федорова, принявшего за рубежом фамилию «Москвитин». В Москве рядом с ним работает Петр Тимофеевич Мстиславец, и наши первоиздатели никогда не расчленяли какими-либо точными указаниями своих функций. Рядом с ними — возможные ученики и мастера анонимной типографии. По материалам, созданным в одной только Москве, было бы неосторожно утверждать, что и м е н н о Иван Федоров выполнял заставки своих изданий; мог их выполнять и Мстиславец или еще кто-нибудь третий. Работы было много, ее хватило бы на нескольких человек; не забудем, что надо было и вырезать, и отлить шрифт, сделать вязь, все напечатать. Но первопечатники едут в Заблудов. Здесь их только двое. Заблудов — незначительное место; он находится на расстоянии более 200 километров от Вильны, ближе к Белостоку; вряд ли были там налицо граверы и художники. В предисловии к Евангелию Г. А. Ходкевич определенно указывает, что привлек к работе д в о и х мастеров — Федорова и Мстиславца. Если бы он пригласил из Вильны мастера, могущего гравировать на дереве, он бы оговорил его имя. Но третьего имени нет. В Заблудове создаются новые заставки в том же стиле, что и в Москве, того же в общем качества и техники; и созданы они для Псалтыри 1570 г. после того, как Мстиславец уехал из Заблудова. Оставался один мастер, т. е. Иван Федоров.

Этого мало. Во Л ь в о в е вокруг Ивана Федорова могли группироваться и граверы и художники. Он привлекает к сотрудничеству в Апостоле 1574 г. мастера W. S. Последний работает совсем в иной манере, чем «мастер заставок» изданий Ивана Федорова, и подписывает свои вещи собственными инициалами. А «мастер заставок» продолжает работать и во Львове. Больше того — в Остроге. В Остроге Иван Федоров был главным. У него с заблудовских времен был ученик Гринь Иванов. Но в первое острожское время этот Гринь работает и учится во Львове, причем не совсем ясно, когда он переехал в Острог. Родной сын Ивана Федорова был переплетчиком, а не гравером или рисовальщиком. В Остроге «мастер

заставок» активен в последний раз. Он создает большую склеенную заставку первой страницы Библии, о которой мы уже говорили. В четырех местах деятельности одного издателя налицо работа одного художника. Эти художник и издатель, конечно, тождественны.

Быть мастером книги в XVI веке означало самому создавать шрифт, а не только самому его печатать. Но шрифт — пунсон его — вырезается. Инструменты гравюры — ножи, резцы, долотце — должны в руках шрифтовика быть особенно точными. Рисовальщик букв может не быть обязательно иллюстратором, рисовальщиком фигур. Но резчик пунсонов обязательно должен бы владеть инструментами гравера. Он мог их применять к разным материалам, в первую очередь (что естественно) к инициалам,— тем же буквам, только выполненным на дереве, декоративно и крупно. «Мастер заставок» изданий Ивана Федорова так и делает. Инициалы и вязь его книг выполнены, по всем вероятиям, его же рукой. Его творчество не иссякает до конца. В Остроге он отливает новые шрифты, более мелкие, чем раньше, создает последнюю серию инициалов, тоже менее крупных, делая их похожими на те, которые фигурировали в изданиях Скорины. Но нет ли и иных, документальных, доказательств того, что Иван Федоров был не только типографом, но и художником-гравером? Мы коснемся документов, связанных с его деятельностью в этой области, ниже. Нам важно постараться ответить на вопрос, был ли он также мастером крупных фигурных гравюр своих изданий. Выше мы рассматривали проблемы, выдвигаемые заблудовскими изданиями. Во Львове мы сталкиваемся с одним знаменательным фактом: фронтиспис московского Апостола оказался разъединенным — рамка осталась у Ивана Федорова, центральная часть исчезла. Но новых материалов художественно-граверного порядка, кроме заставок, Львов не дает: фигурную гравюру в единственном львовском первоиздании делает не московский, а местный, по всей вероятности польский мастер — W. S. В Остроге к группе гравюр Ивана Федорова добавляются рамка Нового завета и гербы — два К. К. Острожского и малый сигнет Ивана Федорова; особых технических новшеств они с собой не приносят.

Мы считаем доказанным авторство Ивана Федорова — художника, рисовальщика и гравера — только в отношении заставок. Вероятно, он же вырезал на дереве, по данным ему образцам, также оба заблудовских герба Ходкевича; это же мы допускаем и по поводу гербов Острожского из последних изданий 1580—1581 гг. Более спорными остаются самые интересные с художественной точки зрения гравюры: рамка и фигура московского «Луки», рамка первого заблудовского герба Ходкевича, заблудовский «Давид», рамка Нового завета. Приписать весь этот материал одному мастеру невозможно. Заметим, однако, что за рамками «Луки» и Нового завета, как ни непохожи они одна на другую, скрывается одна тенденция к переделке, к критической переработке иноземного оригинала, к борьбе с ним. Обе рамки, по сравнению с их прототипами, тектоничнее и проще. В острожской рамке к Новому завету самая рамка включена в отчетливый прямоугольник (как в рамке «Притч Соломоновых» 1535 г.), тогда как в «Книге поучений Сираховых» она была вычурно-вырезная. Это мелочь, но характерная. Все федоровские рамки лучше, проще, точнее, тектоничнее их западных аналогий. Думается, в этом принципе отбора и переделок проявляется индивидуальность самого Ивана Федорова.

Но как рисовальщик-гравер он мог лично не работать. Он мог в Москве поручить выполнение своего задания хотя бы Мстиславцу. Когда оба первопечатника расстались в Заблудове, не взял ли, в порядке раздела, Иван Федоров с собой рамку составной гравюры с Лукой, предоставив ее

центральную часть Мстиславцу, как выполнителю самой фигуры? В 70-х или 80-х годах XVI века и затем в 1591 г. в Вильне выходит издание Апостола, очень близко имитирующее московское издание 1564 г. Рамка и фигура Луки здесь скопированы настолько близко к «Луке» московскому, что у ряда исследователей возникла мысль, не авторское ли это повторение, не является ли автором фигуры Луки — если не рамки — именно Петр Мстиславец, работавший как раз в 70-х годах в Вильне? К этому вопросу мы еще вернемся.

Приписать «Луку» московского и «Давида» заблудовского одному мастеру почти немыслимо. Но если мы «Луку» припишем Петру Мстиславцу, то придется думать, что «Давида» выполнил или сам Иван Федоров, или какой-то нам еще неведомый гравер (которого в Заблудове очень трудно себе представить). Если же, в силу внешних соображений, предположить, что, оставшись в Заблудове один, Иван Федоров взялся за нож гравера и на основании, как раньше, творчески переделываемых материалов сделал «Давида» сам, то можно ему же приписать и рамку Нового завета. Она, по существу, близка именно к «Давиду» по своей черноте, по характеру штриховки и техники.

В силе остается, однако, одно замечание, высказанное впервые А. С. Зерновой: именно и только в сотрудничестве с Мстиславцем Иван Федоров достигал своих лучших результатов. Мы бы не удивились, если оказалось бы, что Мстиславец в какой-то мере даже о б у ч а л Ивана Федорова рисунку или гравированию фигур. Представляется, что Петр Мстиславец с самого начала усвоил перекрестную штриховку, а Иван Федоров только учился ей, и научился позднее. Рамка первого заблудовского герба производит впечатление такого предметного урока, даваемого одним мастером другому, на тему умения работать долотом. Технический анализ не дает в данном случае решающих указаний, художественный — может отметить, что в самом нижнем орнаменте рамки московского «Луки» есть выемки, белые пятна — прием, встречающийся и в заставках Апостола. Легко понять, почему Иван Федоров взял с собой из Заблудова во Львов именно рамку: он с собой брал свои лучшие работы. Он взял, впрочем, и «Давида»: доска последнего попала в распоряжение львовского Ставропигиального братства, по меньшей мере дважды использовавшего ее в XVII веке при печатании Псалтырей.

Все доски Ивана Федорова были вырезаны очень хорошо. Они находились в употреблении Львовской и других украинских типографий вплоть до XVIII века. В Львовском Историческом музее сохраняются до наших дней деревянные клише заставок эпохи Федорова.

Документы

Документы способны внести в вопрос об отношениях Ивана Федорова к его ученикам немало нового. В Москве «Сказание» называет учеником Федорова и Мстиславца и Андроника Н е в е ж у — мастера, который уже бесспорно был гравером, который первый стал подписывать свои гравюры. В львовских документах, зарегистрировавших спор Ивана Федорова с Г р и н е м (они опубликованы у нас только частично),[142] говорится не вполне отчетливо, что Гринь обучался т щ а н и е м Ивана Федорова деланию пунсонов из стали и «р е з ь б е ф о р м»; последнее явно указывает на к с и л о г р а ф и ю. Вопрос запутан введением в эти документы имени Лаврентия Пилиповича — львовского мастера, в обучении к которому отдал Федоров Гриня. Украинские писатели В. Сичинский, И. Огиенко и Н. Голубец считали на основании этого, что Федоров вообще сам гравировать не умел.[143] (Кто же тогда выполнял для него все его заставки?) В истории сношений Ивана Федорова с этим Гринем, как они нам выясняются на основе публикаций

С. Пташицкого, Ф. Бостеля,[144] изложения И. Огиенко, существенны не только общие факты, но и вся установка старого печатного дела. История эта рисуется следующим образом. Гринь (Григорий) попадается на глаза Ивану Федорову еще в Заблудове. В конце 70-х годов, когда Иван Федоров уже переезжает на работу в Острог, приехавший к нему во Львов или Острог Гринь передается Федоровым на обучение Лаврентию Пилиповичу во Львов на 2 года. Так как не позднее 1580 г. Гринь, по некоторым данным, прибывает в Острог, чтобы помогать Ивану Федорову в его работах, то начало его учебы у Пилиповича падает на 1577 или 1578 г. В 1580 г. (или в самом конце 1579 г.) в Остроге составляется акт в присутствии трех лиц — протопопа Терентья Ивановского, писаря Василия и «римаря» Антона Симасковича, в котором Гринь обязуется работать только для Федорова; причем именно здесь приведена весьма важная мотивировка этого обязательства. Гринь обучался «za kosztem» («коштом», т. е. на средства) «i nakładem i pilnem staraniem» («и расходами и полным старанием» или «тщанием») Ивана Федорова — «malarstwa, stolarstwa, forsznajderstwa i na stali liter i inszych rzeczy rzezania tysz i drukarstwa» (т. е. «живописи, столярному делу, гравюре на дереве и резанию на стали литер и других вещей, а также печати»). Это очень важный перечень специальностей. Гринь покидает самовольно Ивана Федорова в 1582 г. Иван Федоров подает об этом в суд г. Львова заявление, и его поддерживает в особом акте и Лаврентий Пилипович, в документе от 19 марта 1582 г. под присягой заявивший, что он учил 2 года Гриня живописи («per biennium in arte pictoriali instituit et edocuit»). Гринь вернулся. На новом разбирательстве 1583 г. вновь подтверждено, что Гринь все свои сведения («malarstwem, stolarstwem, forsznajderstwem i na stali cokolwiek rzesac») получил «przy panu Iwani» — при Иване Федорове.[145] Иван Федоров простил Гриня. Мы ничего не знаем про дальнейшую судьбу Гриня; во время его самовольной отлучки он был в Вильне и работал там у Мамоничей, для которых раньше работал и Петр Мстиславец; для них он сделал два шрифта; но характерно, что официальный документ — разбирательство 1583 г.— называет Гриня «malarz» — живописец.

Точный смысл документов ясен. Он говорит, что Иван Федоров «при себе» воспитывал себе преемника, опытного во всех сторонах издательского дела. Сын самого Федорова — Иван Иванович «Друкаревич», как его называли, специализировался на переплетном деле, и поэтому последнее отсутствует в числе предметов, которым обучался Гринь. Эти предметы: живопись, столярное дело, гравюра, резьба пунсонов, печатание. «Inszych rzeczy rzezanie» остается загадочным. На металле, конечно, можно было резать не только литеры. Иван Федоров в самом конце 70-х годов был очень занят не одним лишь устройством типографии, но и чисто административно-хозяйственными делами. Он отдал своего ученика, который в актах назван «adolescens» — юношей,— Пилиповичу для практики и обучения искусствам. В этом нет ничего странного. Украинские историки Сичинский и Огиенко видят в этом намек на то, что сам Федоров не чувствовал себя достаточно квалифицированным художником. Особенно им не хочется, чтобы Иван Федоров мог научить Гриня гравюре. Понимая поэтому очень узко слова «при пане Иване», проф. И. Огиенко расширительно толкует выражение «arte pictoriali» в показаниях Пилиповича, считая, что оно может означать занятия не только живописью, но и гравированием. Про Лаврентия Пилиповича, однако, нам известно, что он был именно живописцем. Вся художественная практика XVI века, о чем мы в своем месте уже говорили, разделяла специальности живописца-рисовальщика и гравера-исполнителя, и нам понятно, почему Федоров

послал Гриня на обучение к художнику: сам он себя не считал специалистом в области живописи, он был «делатель книг», «друкарь». История с Гринем — подходящий повод задать вопрос: чем была в ту эпоху гравюра на дереве — искусством ли, сродным живописи, или «ремеслом», более близким к «столярному делу»? Скорее последним. Рядом с Иваном Федоровым не было в Остроге Мстиславца. Издатель же и печатник, резчик пунсонов и заставок нуждался в мастере рисунка, и должно быть именно это-то и подразумевается под термином «ars pictorialis». О гравюрах Пилиповича неизвестно. Если его инициалы стоят под скамейкой «Луки» львовского Апостола 1574 г., то Пилипович был именно таким специалистом, рисовальщиком, который мог бы из Гриня воспитать для Ивана Федорова преемника Мстиславцу. Но не забудем, что изображение Луки 1574 г. гравировано было не Пилиповичем, а мастером W. S.

Окончательное решение может быть дано только полным и внимательнейшим опубликованием подлинных документов всего этого дела. Если Гринь был уже обучен гравюре, то можно его мыслить и как исполнителя рамки Нового завета, переделанной по указаниям Ивана Федорова из лютеровской, и как выполнителя инициалов острожской Библии, более или менее простых. Не забудем, однако, сколь многому можно было научиться при Федорове.

Мы убеждены, что вклад Ивана Федорова в дело развития русской книжной гравюры должен занять почетное место в истории нашего искусства, больше того,— в истории нашей культуры.

Иван Федоров был борцом и искателем. Он ориентировался на народ, на тех, для кого он делал книги. Он был представителем прогрессивных сил своего времени. Мы знаем, что борьбу Ивана Грозного с боярством поддерживал посад. Дело Ивана Федорова можно довольно точно определить по его общественно-классовому характеру: его искусство, его идея вырастали из мировоззрения городских культурных ремесленников, которые создавали народное русское искусство, которые в лице Бармы и Посника создали такой шедевр, как храм Василия Блаженного.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ГРАВЮРА В ИЗДАНИЯХ БЛИЖАЙШИХ ПРЕЕМНИКОВ ИВАНА ФЕДОРОВА

Русская графика XVI века

От достигнутой Иваном Федоровым высшей точки нашего раннего мастерства гравюры и книги ведут два пути, разошедшихся достаточно далеко. Один из них — литовско-украинский, скоро также расходящийся, в будущем образующий не одну, а несколько школ. Другой — московский. Нас интересует именно эта вторая область истории нашей книги и графики. Но было бы естественно остановиться и на первой. Она непосредственно продолжала традиции Ивана Федорова. Отошедший от него в Заблудове Мстиславец был его ближайшим помощником в Москве. Выпущенные Мстиславцем в Вильне две (или три) книги — для нас очень интересны. Они относятся к литовскому местному искусству, но их будут знать и в Москве. Не забудем также, что во Львове и в Киеве продолжали жить не одни лишь традиции, но и фактические материалы львовской и острожской типографий Ивана Федорова. Украинская книга в XVII веке тоже будет присылаться в Москву.

Но прежде чем приступить к изучению новых материалов, необходимо остановиться на одном общем вопросе. Чего достигла наша книжная гравюра в деятельности Ивана Федорова? Каков был облик русской книги 80-х годов XVI века, когда кончилась подлинно героическая работа «друкаря книг, пред тем невиданных»?

Нет сомнения, что миниатюра позднего русского XVI века находилась на очень высоком уровне. Первопечатные книги наши порой тоже раскрашивались, приобретали живописный убор, скрывая гравюрную свою четкость под богатой красочностью. Первый облик русской книги XVI века — это книга цветная. Она, как правило, крупна по формату. Цвет, орнаментация, иллюстрация растекаются по ней, оплетают черные и красные буквы текста кружевом украшений, распускаются на полях книги красочными фейерверками, плетут гирлянды или концентрируются в чисто картинных «выходных» образах крупных миниатюр. Но все эти книги уникальны, драгоценны, неповторимы. Они — или подносные экземпляры первым лицам государства, или вклады в церкви, в монастыри, на память об умершем. Евангелия в дорогих окладах или Псалтыри, пересыпанные рисунками на полях, образуют единую группу роскошных изданий, доступных лишь высшим кругам общества. Искусство в так называе-

мых «годуновских» Псалтырях также развивается под знаком «убранства» книги, ее сопровождения цветом. Мы имеем здесь близкую параллель к полихромии архитектуры, к фреске, не превращающейся от того в «живописную», поскольку она сохраняет четкость очертаний, свой «графизм». [1]

Но этот тип книги вступает в конфликт с новой, печатной. Пестроте и цветному многообразию рукописной книги конца XVI века печать противопоставила свой строгий и четкий строй, и ясно было, что в одном отношении ей победа была обеспечена с самого начала: с набором, со шрифтом конкурировать каллиграфия переписчиков книги не могла. Думается, печать была воспринята у нас, прежде всего, как новый вид письма. Вскоре победила и белая с черным (и с золотом!) заставка. Но гравюра как таковая долгое время наталкивалась на оппозицию русских людей, привыкших к яркой красочности. Известно, что еще в конце XVI века на Руси предпочитали рукопись печатной книге. [2] Вероятно, в значительной мере за ее цветовой убор.

В собрании рукописей Государственного Исторического музея в Москве имеется один совершенно изумительный экземпляр подносной книги — вклад вдовы замешанного в дело о смерти царевича Дмитрия Луп-Клешнина в Боровский монастырь — печатное Евангелие виленского издания, из которого все гравюры вынуты и заменены миниатюрами; среди последних первое место занимают не фигурные, а чисто орнаментальные. Главный интерес этого замечательного экземпляра заключается в том, что в нем печать органически сочетается с миниатюрами; иначе говоря, мы находим здесь синтез двух книжных искусств. [3]

Печатная книга середины XVI века, анонимная типография и Иван Федоров создают у нас по существу три типа книги. Первый тип — это книга большого размера, импозантная, «подносная», «напрестольная», торжественная — малое фолио или крупное кварто, как определили бы ее по формату в наше время. В первую очередь — это Евангелия и Апостолы. Венцом изданий первого типа была острожская Библия. Она являлась наиболее строгой, сдержанной и серьезной. Ее убранство было самым лаконичным, сводилось, в сущности, только к титулу, заставке, теряющимся в тексте инициалам. Острожская Библия — последнее достижение Ивана Федорова — совсем была не похожа на все прежние явления русской книжной культуры. Наряду с этим типом наша печать XVI века создала еще два других. Заблудовская Псалтырь и острожский Новый завет относятся к числу небольших по формату, в «четверть», довольно пухлых книг, которые явно не имеют той импозантности и той торжественной церемониальности, которые присущи крупноформатным изданиям. Очевидно, наши первопечатники не успели для этого типа книги найти достодолжного обличия, какое нашли они для первой группы. Так же и третий тип, наиболее скромный, приближающийся в брошюре (например, Часовники 1656 г.), был Иваном Федоровым только намечен. Великий наш первотипограф создал, однако, в своих Апостолах (московском и львовском) классический памятник книги, которому русское издательство охотно подражало. Это был новый образ книги — произведение искусств, одновременно включающее в себя и печатный набор и гравюру. Книга эта не знает титульного листа и чуждается (в Москве) каких-либо гербов — указаний на хозяина издания. Но крупный и наглядный фронтиспис — образ канонизованного писателя — открывает и направляет книгу, делает ее значительной и важной, не просто художественной. Декорация выполнялась путем использования заставок, и выполнялась превосходно. Во второй группе книг, которую мы можем условно назвать «псалтырной» или

«среднеформатной», задача, стоявшая перед фронтисписной гравюрой, была иная, менее серьезная: книга имела не столь подчеркнутое назначение. Фронтиспис мог быть гораздо более декоративным. О типе третьей, наиболее простой, деловой или «брошюрной» книги XVI века судить нам здесь не придется. Она с самого начала отказалась на долгое время от сопровождения ее изобразительной гравюрой.

Ближайшими преемниками Ивана Федорова, работы которых в области книжной гравюры мы обязаны здесь рассмотреть, были его «клевреты», засвидетельствованные в литературе и оставившие о себе память в издательских послесловиях. Они работали в одно и то же время в разных центрах. Это — неоднократно упоминавшийся нами Петр Тимофеевич Мстиславец, работавший после Заблудова в Вильне, и оставшийся в Москве Андроник Тимофеевич Невежа. Оба они не такие значительные художники и деятели, каким был Иван Федоров, мастер подлинно бессмертный. «Невежа» — прозвище, не фамилия. «Мстиславец» толковался у них как пришелец из Мстиславля; но и это не совсем достоверно. В зарубежных изданиях Петр Тимофеевич назван дважды «Мстисловец». Документов не сохранилось о Невеже никаких, о Мстиславце — очень мало.[4] Оба они работали над одной задачей — продолжить и уточнить дело Ивана Федорова.

Петр Мстиславец

Мы начнем с Петра, потому что так легче увязать материал этой главы с предыдущей. Евангелие, напечатанное им совместно с Иваном Федоровым в Заблудове в 1569 г., было «учительное», т. е. содержавшее сводный текст. Переехав в Вильну и устроившись в доме Козьмы и Лукаша Мамоничей, Петр Тимофеевич (Мстиславец) издает в 1575 г. Евангелие нормального, разделенного на четыре части, типа, с гравюрами, изображающими евангелистов. В следующем, 1576 г., он же, как о том рассказывает послесловие, выпускает Псалтырь с гравюрой, посвященной Давиду; важно отметить, что по формату эта Псалтырь совпадает с Евангелием, являясь крупной, «напрестольной» книгой — крупнее, нежели заблудовская. В 1577 г. в Виленском суде разбирается дело Мстиславца по претензии его к Мамоничам, удалившим его из устроенной им типографии; его жалоба была оставлена без последствий.[5] Не датировано, но невольно заставляет думать именно о Мстиславце издание Апостола с напечатанным текстом «привилегии» Мамоничу, полученной в 1576 г.; издание это было повторено в 1591 г. В 1582 г. Мамоничи на время «переманили» к себе из Львова ученика Федорова — Гриня Ивановича; Мстиславца, очевидно, не было уже в живых. Любопытно, что в 1586 г. и затем в 1592 и 1593 гг. Мамоничи выпускают новую копию заблудовской Псалтыри Ивана Федорова. В 1600 г. выходит у них же издание Четвероевангелия с копиями тех гравюр, которые были помещены в издании 1575 г. Дальнейшая типографская практика Вильны настолько уже далеко отходит от русской, что в данной работе мы можем ее не касаться. Нас здесь интересуют три группы виленских книг с гравюрами последней четверти XVI века. Четвероевангелие и Псалтырь 1575—1576 гг., выпущенные достоверно Мстиславцем, образуют первую группу; копии с Апостола — вторую и копии с заблудовской Псалтыри — третью. Эта последняя группа вышла в свет, очевидно, после смерти Мстиславца, но копия «Давида» могла быть сделана и раньше. Перед нами три группы гравюр. Они все интересны. Они все совершенно не похожи одна на другую.

Рассмотреть их важно все сообща. Первая группа — гравюры в Евангелии и Псалтыри 1575—1576 гг.: крупные и импозантные листы совершенно непривычного для нас типа и вида. Здесь видели «схему 1564 г.», «черты

33. Матфей. Фронтиспис I части Евангелия (П. Мстиславец, Вильна, 1575)

Ренессанса и готики», «подобие барочного стиля, которое появится в Москве к концу XVII века».[6] Проще и точнее обозначить их стиль как «маньеристический». Все пять гравюр (четыре евангелиста и Давид) сделаны, без сомнения, одним мастером. Рисунок очень условен. Ни формы фигур, ни орнаментика не убедительны. Все типичные черты послеклассичного маньеризма здесь утрированы. Тела изгибаются и вытягиваются. На тонких шеях — маленькие головы, глаза болезненно вытаращены. Архитектоническое обрамление никак не похоже на рамку 1564 г. Фигуры окружены великим множеством расположенных в разных планах колонок, перспективно сокращающихся арок, ниш, подобием пластической резьбы; в центре симметрия нарушается — все большие и малые формы изгибаются и как бы живут тревожной и нервной жизнью. В гравюре с изображением Иоанна в верхней части находятся два декоративных, совершенно геральдических льва; символы евангелистов трактованы традиционно, за исключением очень небрежно нарисованного ангела на гравюре с изображением Матфея. Но это взбудораженное, странное, мало приятное искусство весьма декоративно; к тому же все изображения мастерски выполнены в гравюре на дереве. Кажется, что художнику резца не доставляет никаких трудностей вырезать все, что угодно. Ни в одной из пяти гравюр нет ни сплошных черных мест — таких, которых резец не касался, ни очень заметных белых пустот. Все заполнено игрой линий, узорно перекликающихся. Столбы на гравюре с Матфеем покрыты, как и на гравюре с Лукой, чешуей;[7] на гравюрах с Марком и Иоанном преобладают фантастические листья трав, потерявшие всякое сходство с заставками Ивана Федорова. Все это вырезано на дереве с очень большим разнообразием штриха. Линии текут то горизонтально, то наклонно — справа или слева, прерываются или сплошь заштриховывают какое-нибудь поле. Очень много пересечений, густых или просторных, в некоторых случаях даже не очень нужных. Мастер гравюры выступает как виртуоз резца. Нимбы за головами своих героев он усеивает мельчайшими точками, вводит точки и штришки в обрамляющую «Давида» арку, описывает ими объемы и выявляет затенения.

Все это — типичнейшие черты европейской гравюры на дереве именно тех лет, когда печатал свои первые виленские издания Петр Мстиславец. Он украсил свои книги по последнему слову современного ему искусства. Но нет сомнения, что в результате первоклассная техника гравюры не спасает более чем условного рисунка. Так утрированно, как здесь, в Москве, во всем круге нашей культуры, в то время не рисовали. Вся архитектура, с другой стороны, выполнена с такой уверенностью, с такой изобретательностью фантазии, что мы не можем предположить в пяти данных гравюрах произведения какого-либо дилетанта. Перед нами редкое, еще не известное истории искусства, стилистическое явление, характерное для литовско-виленской школы. Гравюра, ее техническое выполнение, принадлежит, возможно, какому-либо приезжему мастеру. Для нее нет аналогии во всем кругу русской книжной печатной графики, как и ее соседки — графики польской. Аналогии в орнаментике имеются скорее в польских тканях (мотив кувшина с цветами).[8] Но гравюры Четвероевангелия нравились. Их повторили в довольно близких копиях, как мы указали, в 1600 г. Еще в 1644 г. во Львове выходит Евангелие с новыми копиями этих самых гравюр.[9] В русских книгохранилищах экземпляры виленских Евангелий встречаются довольно часто; в Отделе рукописей Государственного Исторического музея есть раскрашенный экземпляр Псалтыри.

Но имеет ли вся данная группа гравюр что-либо общее с искусством Ивана Федорова и Петра Мстиславца, как мы его изучили в предыдущей главе? Гравюры с изображениями Евангелистов и Давида снабжены сла-

34. Марк. Фронтиспис II части Евангелия (П. Мстиславец, Вильна, 1575)

вяно-русскими надписями, хотя не без ошибок и непривычных сокращений. Того «старопечатного» стиля, который получил свое классическое выражение в московском Апостоле, мы в больших виленских гравюрах почти не находим. Заставки обеих книг ближе к Ивану Федорову или даже к анонимным изданиям. Строится архитектоника виленских Евангелий и Псалтыри Мстиславца на тех же композиционных принципах; мы узнаем типичную московскую форму заставки — прямоугольник с вытянутою внизу в стороны чертою; внутри вьются те же пластически трактованные листья, исходящие от среднего стебля. Но внешняя трактовка иная. Техника гравюры уничтожила весь черный фон, придававший своеобразие московскому старопечатному стилю. В исполнении заставок налицо и перекрещивающиеся черные, и мелкие моделирующие штрихи, и точки; заставки двух виленских изданий Мстиславца резались тем же мастером, который гравировал пять больших изображений — евангелистов и Давида. Но, очевидно, при наличии одного гравера-иноземца, в двух этих изданиях было два рисовальщика: один, думается, местный,— представитель виленско-литовского маньеризма, другой — московской школы. Возможно предположить в этом последнем Мстиславца. Нарисованные им (но в виленских изданиях не им награвированные!) заставки было бы интересно сопоставить с федоровскими; и следующая книга, о которой нам надо принять то или иное решение, даст еще лучший повод для такого сравнения.

Копии с работ Ивана Федорова

«Апостол с привилегией» не имеет указания на место печати, но его доски перепечатаны в 1591 г. в Вильне с указанием на типографию Мамоничей. Оба издания являются откровенной копией с московского Апостола 1564 г. Но фронтиспис с Лукой, в такой же рамке, как у Федорова, трактован иначе; центральные формы не соприкасаются с обрамлением; значит, возможно, и они вырезаны на отдельной доске. Пюпитр сближен с фигурой Луки. Лучистый нимб московского изображения заменен простым, составленным из двух концентрических кругов. Копия как рамки, так и фигуры выполнена настолько хорошо, что с ней не выдерживает сравнения ни один другой пример повторения нашей книжной гравюры. Превосходно скопированы также заставки и инициалы. Вязь хуже московской — более сбивчива. Высокое качество копии невольно заставляет усматривать здесь руку того же мастера, который делал и первый оригинал гравюры. Обе гравюры, однако, не смешаешь. Помимо изменения нимбов и местоположения пюпитра, самая рамка в виленском варианте изображена без выступов нижних карнизов над цоколями. В орнаментике внизу больше штриховки. Московский «Лука» крупнее и сильнее, виленский — технически тоньше.

Существенно установить коренное различие в стиле и в манере исполнения между данной копией московского «Луки» и разобранными выше гравюрами Евангелия и Псалтыри. Различие это дает о себе знать во всем, и существенном и несущественном. Первые пять больших гравюр и украшения Евангелия и Псалтыри гравированы иноземцем. По странной иронии судьбы эти гравюры помещены как раз в тех книгах, которые печатал Мстиславец, тогда как Апостол 1576 и 1591 гг. вышел без его имени. Но, может быть, это и естественно. Повидимому, потому и прибегал Мстиславец к помощи постороннего гравера, что при издании Евангелия и Псалтыри сам был занят литьем шрифтов и печатанием. Так и Иван Федоров прибегнул к помощи мастера W. S. при издании львовского Апостола.

Что касается третьей группы виленских изданий — Псалтыри 1586, 1592 и 1593 гг.,[10] то они, являясь тремя повторными изданиями копии заблудовской Псалтыри 1570 г., как раз не обнаруживают той поражающей точности, какую продемонстрировал копиист Апостола. В 1586 г. «Давид»

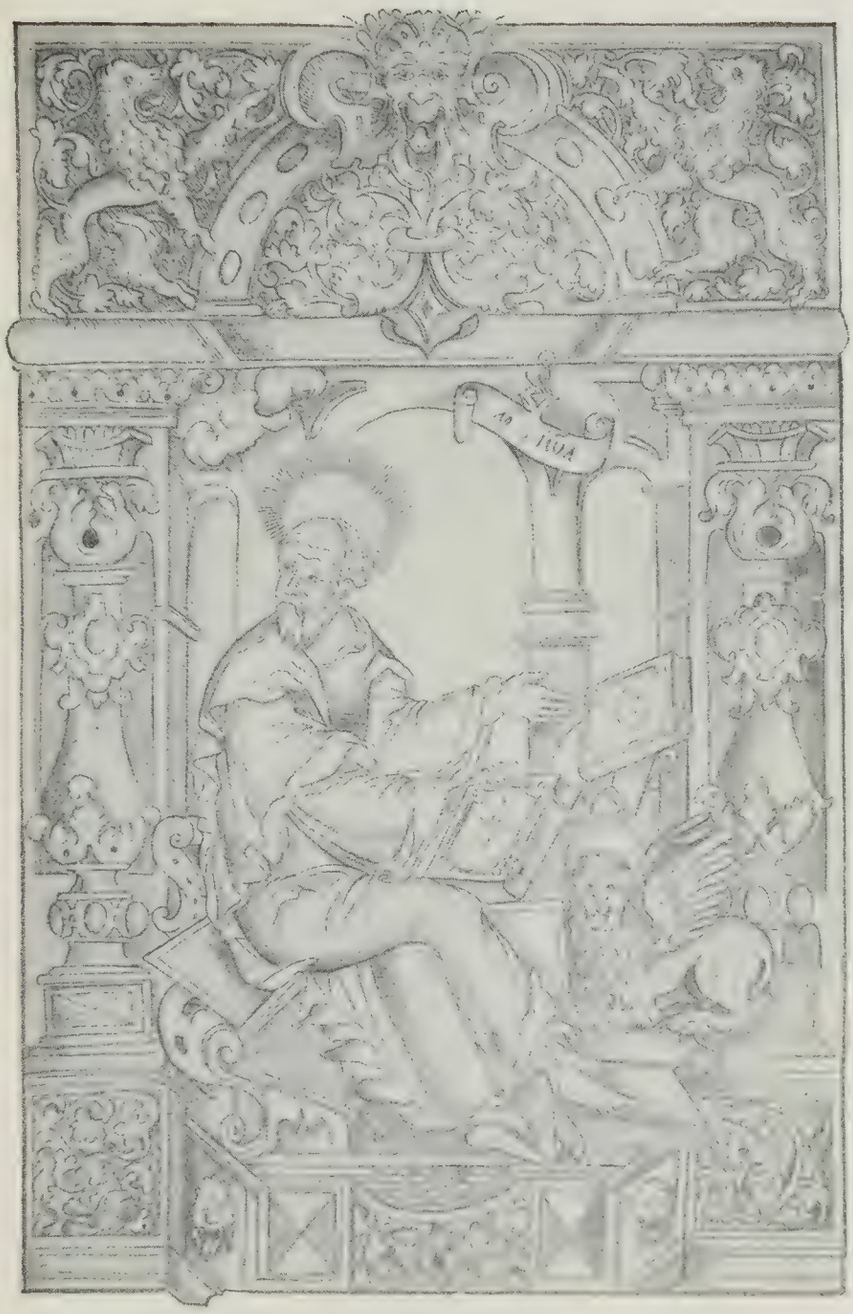
35. Лука. Фронтиспис III части Евангелия (П. Мстиславец, Вильна, 1575)

заблудовской Псалтыри утратил свой фон, вся гравюра сделалась проще и примитивнее, особенно драпировка с перекрестной штриховкой, доставлявшей, очевидно, трудности копиисту. Еще небрежнее оказалась трактовка рук. Перед нами явное «провинциальное» огрубение. Любопытно, что и в копии сохранена, очевидно, раздельность центральной части рамы. Но вся техника настолько приблизительна, что нам можно даже не касаться вопроса о том, кто выполнял гравюру; во всяком случае не Мстиславец. Мы не знаем, где был и что делал в 1586 г. Гринь Иванов. Не его ли судьба опять привела в Вильну? Но техника копии заблудовской Псалтыри ниже в этой последней и рамки острожского Нового завета.

Творческий облик Мстиславца представляется нам более отчетливым. В 1569 г., расставаясь с Федоровым в Заблудове, он, как думали и А. И. Некрасов и А. С. Зернова, [11] взял с собой в Вильну центральную доску московского «Луки». В Вильне, как художник, по нашим предположениям, он рисовал (но не резал!) заставки Евангелия и Псалтыри и, окончив эту работу, выполнил копии всего убранства переиздания Апостола. На это или на несколько более позднее время падает получение Мамоничами «привилегии», их ссора с Мстиславцем, устранение печатника-художника хозяевами. Это обстоятельство, возможно, объясняет нам, почему Апостол в Вильне появился без имени Мстиславца; вряд ли потому, что Мамоничи хотели сбывать свое издание в Москву как подделку под первое — федоровское (была и такая точка зрения). Мстиславец в дальнейшем исчезает из нашего поля зрения; с анонимным копиистом Псалтыри 1586 и последующих годов можно особенно не считаться; но стоит заметить, что заставки и инициалы копии Псалтыри вырезаны неплохо, белой линией на черном фоне без особой пластичности, т. е. без точного понимания самого языка федоровских заставок.

В Вильне печатание русских книг встретилось с непредвиденными внешними трудностями. Уния 1596 г., конфискация типографии Виленского братства в 1610 г. заставляли литовских ранних печатников перебираться в более спокойные места — Евье, затем в Белоруссию, где они встретились и с местными (Могилев) и с украинскими мастерами. Нам можно не рассматривать эти издания, относящиеся к иной культурно-исторической среде. Но надо помнить и о том, что на титульном листе Евангелия, напечатанного в Евье в 1616 г., встретятся и чешуйчатые колонны, и вазы, и львиные маски первой (не русской) группы виленских книг Мстиславца. [12] Московский издатель (откуда бы он ни был родом), «клеврет» Ивана Федорова, сыграл очевидную большую роль в истории искусства Литвы.

Видеть в Мстиславце учителя Ивана Федорова в области книгопечатания, как это хотелось иным русским писателям XIX века, а в наше время некоторым польским, [13] конечно, нельзя. Помимо явного указания «Сказаний» на его роль «клеврета» — помощника, наши анализы достаточно убедительно показывают, что его индивидуальность была иной, чем у мастера, который мог бы научить Ивана Федорова высокому искусству его Апостола. В Мстиславце некоторые исследователи склонны были усматривать продолжателя дела Скорины на том единственном основании, что имя «Мстиславец» указывает на Могилевщину (даже не на Литву — Виленщину в точном смысле!). Но техника двуцветной печати, если говорить хотя бы о ней одной, была у Скорины другой, чем в ранней Москве; с орнаментацией Скорины работники московских первотипографий знакомы не были или игнорировали ее. Надо считать установленным, что учителями Федорова и Мстиславца были мастера анонимной московской типографии 50-х годов XVI века. С изданиями Скорины известный контакт Петра



36. Иоанн. Фронтиспис IV части Евангелии
(П. Мстиславец, Вильна, 1575)

Мстиславца может быть отмечен лишь в виленских книгах, что вполне естественно; но контакт этот (использование схожих мелочей декорации) незначителен рядом с сознательным повторением московского Апостола и с ролью того неведомого нам мастера-маньериста, который выполнил гравюры Евангелия и Псалтыри 1575—1576 годов.

Главная заслуга Мстиславца заключается в том, что он продолжил дело Федорова; но вряд ли им был сделан новый решительный шаг вперед. То, что после Ивана Федорова выполнялось в Москве и в Московской области, было, пожалуй, более важным и интересным.

Андроник Невежа

В лице Андроника Тимофеевича Невежи мы имеем чрезвычайно любопытного мастера, которому выпало на долю быть в течение более 30 лет носителем печатного искусства в России. Не такой крупный художник, как Иван Федоров, Андроник Невежа был первым русским гравером, подписывавшим свои работы. Он снабдил гравюрами ряд книг, выпущенных им в период с 1568 г. до первых лет XVII века. Его заставки и инициалы отличаются большим своеобразием. Ему принадлежат три крупные фигурные гравюры, которые должны быть нами разобраны.

Первая — хорошо известна. В 1568 г., за год до издания Федоровым и Мстиславцем Псалтыри в Заблудове, Андроник Невежа, вместе с Никифором Тарасиевым, имя которого поставлено на первом месте, но в русской книжной истории встречается только один этот раз, выпускает в Москве Псалтырь.[14] Шрифт для этой книги, как установила А. С. Зернова, был использован тот же, которым за 4 года до того был напечатан Апостол, из чего следует, что типография Ивана Федорова сожжена не была. К этой Псалтыри, по формату небольшой, приложен фронтиспис, изображающий Давида за писанием в несколько необычном портике, со столбами прямоугольного сечения. В. В. Стасов по поводу этой архитектуры в своей рецензии на труд Ровинского в 1864 г. сделал беглое замечание, что она «имеет немало сходства с такой же архитектурой вокруг царя Давида на заглавном листе польского Псалтыря, напечатанного в Кракове в 1540 году».[15] Писавший в 1937 г., через 73 года после Стасова, А. И. Некрасов превращает это наблюдение, в нечто иное. «На фоне массивной ренессансной архитектуры, заимствованной, как утверждает Стасов, из краковской Псалтыри... представлен Давид».[16] Такой «краковской Псалтыри 1540 г.», однако, вовсе нет! В авторитетнейшем труде по польской библиографии — в работе Эстрейхера — значатся две Псалтыри, изданные в Кракове в 1540 г.[17] Занятия в Ягеллонской библиотеке в Кракове привели автора этой книги к любопытному выводу касательно точности указаний Стасова. Одна из краковских Псалтырей 1540 г., изданная Виетором, на заглавном листе никакого Давида в окружении архитектуры не имеет; есть изображение Давида и Вирсавии на последней странице книги. Второе издание Псалтыри, выпущенное в Кракове в 1540 г. Н. Шарфенбергером, имеет на титуле архитектурную рамку, но в ней нет Давида! Это издание хранится и в Ленинградской Публичной библиотеке. Сходство пилястров данной рамки, как и архитектуры, окружающей Давида и Вирсавию на виеторовской Псалтыри, с той, которая помещена на московской гравюре, весьма отдаленное. Ничуть не меньше сходства можно отметить с архитектурой вокруг Давида на гравюре титульного листа Псалтыри 1573 г., изданной в Кракове Яном Кохановским.[18] В Москве XVI века, конечно, могли быть известны польские книги; но нам важно установить не те или иные формальные совпадения. Нас должно интересовать принципиальное отношение русского мастера к проблемам польского искусства и национального наследия. У Андроника Невежи оно представ-

37. Давид. Фронтиспис Псалтыри (П. Мстиславец, Вильна, 1576)

ляется совершенно не тем, каким было у Ивана Федорова. Гравюра с Лукой московского Апостола — смелое и своеобразное достижение. «Давид» Псалтыри 1568 г. совсем иной. Из просмотренных нами образов псалмопевца — заблудовского, виленского, московского — самым ранним является как раз московский. Автор московской гравюры мог знать только «Луку» из Апостола 1564 г., и «Давид» 1568 г. в какой-то мере конкурирует с ним. Образ Давида производит такое впечатление, будто он сознательно разработан по контрасту с образом Луки. Архитектура вокруг Давида — не триумфальная арка и не обрамление, но и не фон. Давид находится в окружении архитектуры, его из архитектуры извлечь нельзя, из чего, однако, отнюдь не следует, что художнику удалось здесь дать органический синтез фигуры и обступившей ее «сени». Могучие столбы портика подавляют фигуру, которая кажется как бы зажатой между ними. Фигура занимает одну пятую листа по ширине и примерно одну третью часть по высоте. Даже нимб вокруг головы Давида приходится не в центре гравюры и ее архитектуры. Ни о какой идее прославления и увенчания героя аркой или даже конхой в связи с «Давидом» 1568 г. говорить нельзя. Образ измельчен. В этом, возможно, главное (и печальное) новшество Псалтыри.

На краковской гравюре 1573 г. псалмопевец сидит в кресле (весьма схожем с тем, какое было использовано Иваном Федоровым в заблудовской Псалтыри), между столбами и колоннами, расчерченными под мрамор, как это сделано на гравюре с Давидом 1568 г. Так же перспективно расчерчен пол. Есть возможность предположить, что мастер этой польской гравюры знал русскую. Образ писателя в «сени», между пилястрами, под плоским навесом, встречается и в итальянской поздней графике, но с решающим уже идейным различием.[19] В отличие от триумфальной арки архитектура теперь не столько прославляет человека, сколько его сопровождает.[20] Искусство утрачивает свое гуманистическое передовое мировоззрение, начинает выражать приближающуюся феодально-католическую реакцию.

В гравюре Давида 1568 г. все же много интересного. «Сень» представлена б о л е е и л и м е н е е перспективно (ошибок против точки схода — сколько угодно). Пол прочерчен ромбическим узором, в чем тоже можно видеть один из элементов перспективного компромисса. Мастера XVI века принимали перспективу как фиксацию различных точек зрения, не считались с уменьшением пропорций в отдалении, отвергали все, что имело бы отношение к иллюзорности. И у «Луки» 1564 г. и у «Давида» 1568 г. непропорционально большие головы. У «Луки» это мотивируется тем, что фигура взята сверху, у «Давида» — тем, что окруженная нимбом голова — важнейшая часть образа. У Давида крохотные ноги и уродливо нарисованные руки. Лучше удалось художнику лицо. Как изображение писателя «Давид» 1568 г. убедительнее заблудовского и, во всяком случае, проще виленского 1576 г. Одет он в царское одеяние, на голове его красуется плоская корона, сидит он на высоком табурете, подножие которого висит в воздухе, никак не согласованное ни с базами столбов, ни с рисунком пола. Образ — вполне русский, традиционный. Столбы украшены декоративными панелями, разделанными довольно бесформенными узорами, как бы воспроизводящими разводы мрамора. Такие орнаментированные столбы, пилястры, граненые колонны часто встречаются в русской архитектуре XV и XVI веков.[21] Среди орнаментальных мотивов более отчетливы только ветви колючего акантового растения по стенам справа и слева. Очень своеобразной особенностью, никогда больше не повторявшейся в нашем искусстве, является заполнение пустого верхнего левого угла дужками, напоминающими падающие листья. Внизу, около цоколей, пустоты также

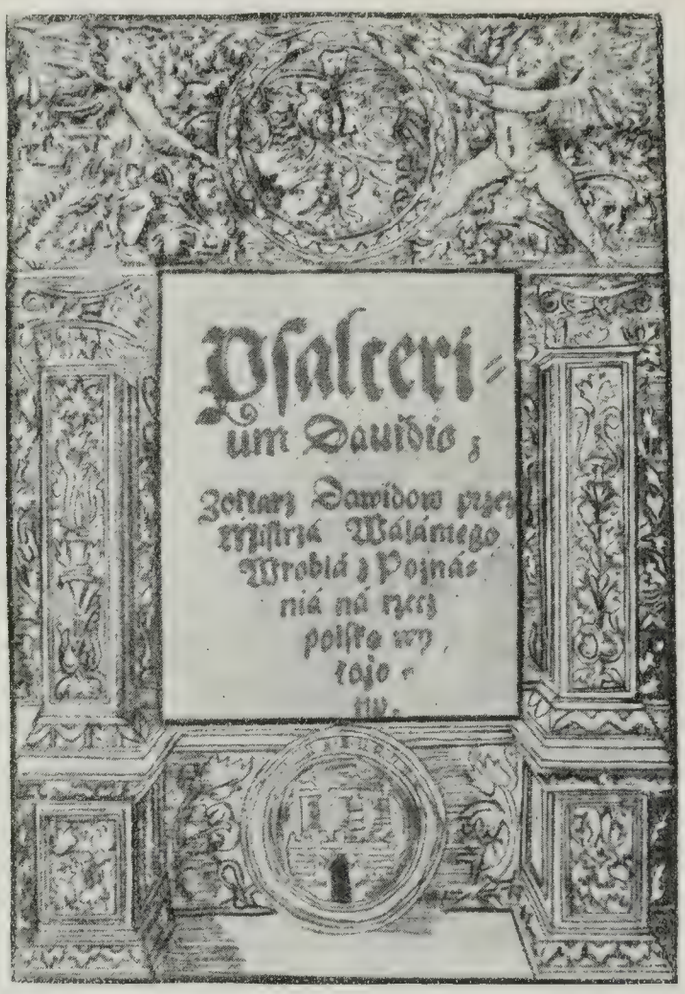
заполнены волнистыми штрихами, обозначающими почву. Гравюрная техника не очень искусна. Пересекающихся линий нет. Объемную форму линии не описывают. В композиции бросается в глаза, как все строится на плоскостях, пересекающихся под прямым углом. В гравюре нет никаких округленных объемов, кроме весьма условной фигуры самого Давида и

38. Давид. Фронтиспис Псалтыри (Н. Тарасиев и А. Невежа, Москва, 1568)

суммарно трактованных баз столбов. Техническим новшеством является штриховка столбов с помощью линий, поочередно начинающихся то справа, то слева. Работа ножа и долотца не очень совершенна. Имеются и следы «гвоздя» — малые выемки белых точек из черного фона (в нижних цоколях). Орнамент внизу нарочито крупен и прост.

Вся гравюра — произведение нового для нас мастера, в отношении техники начинающего с менее высокой ступени, нежели Иван Федоров и

Петр Мстиславец. Для его стиля характерна подчеркнутая пространственность трактовки. Самая «сень» его гравюры занимает несравненно более значительное место, чем главная фигура, причем выполнена она с большим старанием. Массивные столбы портика, в глубине которого сидит Давид, подчеркивают не столько человечность образа, сколько его царственную пышность. Идея, лежащая в основе образа Давида, совсем иная, нежели та,



39. Титульный лист Псалтыри (Н. Шарфенбергер, Краков, 1540)

которая руководила создателем Апостола 1564 г. Сравнительно некрупной, четко вырезанной гравюре нельзя отказать в декоративности. В кругу русских графических памятников XVI века она весьма своеобразна. В ней еще нет той стандартности приемов, которая типична для работ XVII века. «Давид» 1568 г. интересен, прежде всего, как некий опыт. Фигура традиционного автора Псалтыри легко сближается с фигурами царей нашей миниатюры. Последняя выработала тип сидящего под «сенью» мужчины, ноги которого стоят на скамейке; на голове его красуется трехлистная корона; цари на миниатюрах XVI века чаще всего изображаются спереди; но нередко миниатюристы прибегают и к трехчетвертному положению

фигуры, к которому привыкли зрители нашей иконы.[22] Существенно подчеркнуть, что образ гравюры Давида 1568 г. связан именно с иллюстрационной миниатюрой, а не с «выходными» листами, более импозантными и иконными. На «Давида» Псалтыри 1568 г. настолько похож, например, «Мамай» известной нашей Никоновской летописи (второго из томов библиотеки Академии Наук в Ленинграде),[23] что хотелось бы рисунок

40. Давид и Вирсавия (грав. на дер. из Псалтыри Виетора, Краков, 1540)

«Давида» 1568 г. приписать той же школе, из которой вышла и миниатюра летописи. Время (третья четверть XVI века), и место возникновения (Москва, Кремль) совпадают и для рукописной и для печатной книги. Орнаментация «Давида» 1568 г. (в нижней части гравюры) напоминает упрощенную федоровскую (нижнюю часть рамки «Луки» 1564 г.), орнаментация боковых частей нова. Характер довольно широкого белого узора на заштрихованном фоне заставляет вспомнить о тканях: аксамитах, камке.[24] Сочетание всего этого с перспективно трактованной архитектурой производит впечатление мало приятное. Псалтырь 1568 г. остается опытом; последующие издания найдут новые приемы для синтеза ксилографии с

миниатюрой и, возможно, иконой. «Давид» 1568 г. такого синтеза не дает. Его печатники, Тарасиев и Невежа, в своем послесловии совсем не упоминают про Ивана Федорова и Петра Мстиславца. В описанной гравюре самая фигура Давида не имеет ничего общего с фигурой Луки Ивана Федорова, кроме поворота в три четверти. Архитектура, «сень» или портик, конечно, являет собой аналогию к арке на гравюре с Лукой. Мы представляем себе процесс создания «Давида» 1568 г. в следующем виде. Повидимому, Тарасиев и Невежа получили задание создать книгу, которая ничем не уступала бы работам покинувших Москву первоиздателей. Говорить о последних было неудобно. Мастера Псалтыри 1568 г. признавали, однако, метод Федорова — Мстиславца правильным. Этот метод заключался в соединении русского образа канонизованного автора с классическим архитектурным обрамлением, переделанным на русский лад. Тот же метод налицо и в «Давиде». Но мастера Псалтыри 1568 г. прибегают к другому материалу, нежели создатели Апостола 1564 г. «Лука» в Апостоле был монументален и реалистичен, «Давид» 1568 г. взят из летописной миниатюры. Рамка «Луки» была триумфальной, просторной, сень «Давида» тесна. Арка «Луки» восходила к вполне конкретным ренессансным идеям и образам, сень «Давида», восходящая к аналогичным источникам, не может быть, однако, так точно связана с определенным памятником — гравюрой конкретной книги. В лице создателей Псалтыри 1568 г. мы имеем мастеров иного типа и склада, чем Иван Федоров и Петр Мстиславец. Их хочется характеризовать не столь как новаторов или только экспериментаторов, а как осторожных искателей компромиссов.

Мы знаем их имена. На первом месте стоит Никифор Тарасиев, на втором — Андроник Тимофеевич Невежа. По аналогии с Апостолом можно было бы думать, что Тарасиев был скорее печатником, издателем-типографом, Невежа — гравером. Фигура Давида была выполнена, вероятно, по рисунку одного из миниатюристов царской мастерской, принимавшего участие в иллюстрировании Никоновской летописи, причем не исключена возможность, что сам Невежа был как раз работником этой мастерской. «Сказание» XVII века называет его учеником Федорова и Мстиславца.[25] Анализ памятников подтверждает это положение. Если «Давид» нарочито не похож на «Луку» и если инициалы Псалтыри 1568 г. также оказываются совсем новыми, то заставки этой книги, несомненно, отправляются от чудесных заставок Апостола. Вместе с тем как раз здесь особенно наглядно вскрывается новый метод Псалтыри. Инициалы ее производят странно «натуралистическое» впечатление. Они состоят как бы из поленьев или сучков березы, выполнены белым и черным, без какой-либо штриховки. Они кажутся принадлежащими второй половине XIX века, когда были в ходу такие декоративно-изобразительные буквы. Заставки же характерны только для XVI столетия и для ближайшего окружения Федорова. Правда, первая заставка Псалтыри 1568 г. как бы стремится отстоять свою самостоятельность. Создавший ее мастер предпочитает движение листьев из углов к центру, а не из центра к углам, как Иван Федоров.

В заставках дает о себе знать определенная индивидуальность мастера, которым был, конечно, Андроник Невежа. С его работами, в том числе подписными, мы вскоре встретимся в других изданиях. Весьма своеобразно его отношение к черному фону. В первых заставках Псалтыри 1568 г. фона много, но он не осмыслен как элемент целостного узора; он именно фон, и его можно будет потом срезать. Иван Федоров никогда не снимал фонов своих заставок. Невежа это делает чаще всех других мастеров нашей книги. В этом он напоминает деятелей первой, анонимной, типографии.

41. Обрамление двери и столб в Теремном дворце Московского Кремля XVI века

С ней он, безусловно, как-то связан: к ней стоят весьма близко инициалы второго его издания.

Слободская Псалтырь

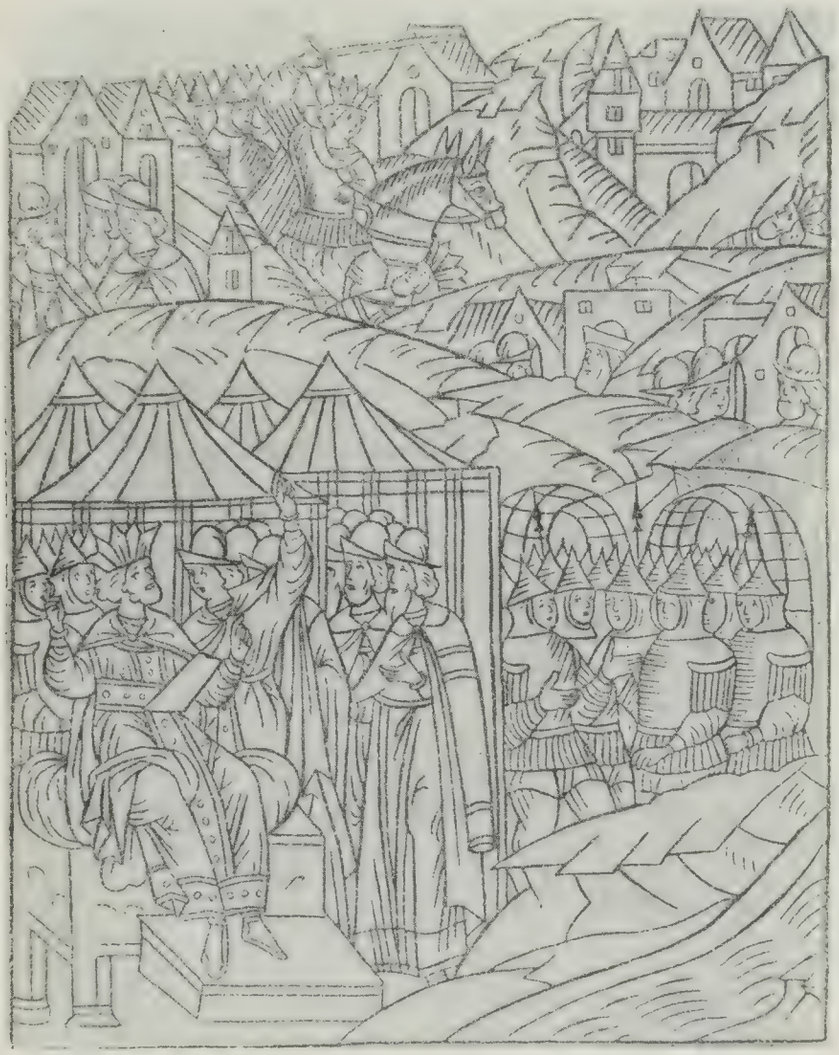
Псалтырь 1568 г., напечатанная шрифтом Ивана Федорова, возможно подражавшая ему, стоит в истории нашей книги особняком. Она завершает первый период московской печати, продолжавшийся около 15 лет. Следующее издание переносит нас в Александрову слободу. Здесь в 1577 г. Андроник Невежа уже один, без Тарасиева, печатает вторую Псалтырь, вводя в нее оригинальную группу заставок того же, подражающего федоровскому, типа, новые инициалы, которые на этот раз и по рисунку и по технике напоминают работы анонимной типографии (вторую Псалтырь). Как и в последней, мы встречаем у Невежи в 1577 г. буквы с черным фоном и такие, в которых последний удален. Невежа, возможно, еще не был во всеоружии своих гравюрных приемов. Его инициалы портились при печати или переставали удовлетворять по другим соображениям. «Древесные» инициалы Псалтыри 1568 г. исчезают.

Эпизод появления книги в типографии Александровой слободы единственен. Эту типографию отметили иностранцы, посещавшие Москву (Поссевин).[26] Выпущенная там Псалтырь именуется «слободской». Как установили недавние труды академика Б. Д. Грекова,[27] в это время Россия переживает тяжелый хозяйственный кризис. Москва опустошена татарами и пожаром 1571 г. (с ним можно, как мы указали, связывать легенду и о сожжении типографии Ивана Федорова). Судьбы книги и гравюры в России были весьма тесно связаны с событиями нашей истории.

В Псалтыри Александровой слободы фигурирует гравюра, изображающая псалмопевца. Наше исследование искусства Андроника Невежи обогащается, таким образом, новым материалом. Этого «Давида» 1577 г. специальная литература обошла почти полным молчанием. Самые ранние московские гравюры воспроизводились часто, «Давид» 1577 г.— ни разу после того, как был напечатан при Грозном в его слободе. Первое упоминание о нем в современной специальной литературе — сплошное недоразумение. Считали, что гравюра с царем Давидом резана «в немецком стиле, сильно склоняющемся к барокко».[28] Никакого «барокко» и ничего немецкого в гравюре нет. Она весьма интересна сознательным возвратом к композиции арки «Луки» Апостола 1564 г. Мы без труда узнаем и круглые оконца вверху, и самую арку с гирляндой в ней, и выступы верхних карнизов, здесь удвоенных, причем верхняя пара дана в перспективном сокращении. Колонны справа и слева лишены припухлостей и моделирующих штрихов. Внизу цоколь, более или менее схожий по общей композиции с аркой «Луки», заполнен другим орнаментом; тут опять налицо две ветви, идущие навстречу одна другой из углов,— мотив, излюбленный Невежей. Низ колонн трактован приблизительно так, как был он дан в гравюре з а б л у д о в с к о й Псалтыри. Давид представлен в согнутой позе, напоминающей многие фигуры евангелистов из миниатюр и икон. Давид на гравюре 1568 г. сидел прямо, стиснутый столбами. В гравюре 1577 г. фигура Давида, слишком большая для той арки, в которую она вписана, своим силуэтом повторяет ее очертания, причем угол между шеей и волосами соответствует выступу бокового карниза; этот параллелизм очертания фигуры и рамы постоянно встречается в наших миниатюрах.[29] Окружающие Давида предметы — столик с чернильницей и подсвечником, табурет, на котором он сидит,— имеют наибольшее сходство с изображенными в львовском «Луке» 1574 г. Мы считаем вполне возможным, что Невежа в 1577 г. знал зарубежные издания Ивана Федорова. Костюм Давида на гравюре 1577 г. вплоть до обуви напоминает костюм на московской гравю-

ре с Давидом 1568 г. Но короны у них разные: на гравюре 1568 г. корона царская, как в исторических миниатюрах, а на гравюре 1577 г.— русская, княжеская, напоминающая «шапку Мономаха».

Техника гравюры 1577 г. продолжает ту, которая нам уже известна. Она как будто пользуется линейкой для прорезания длинных

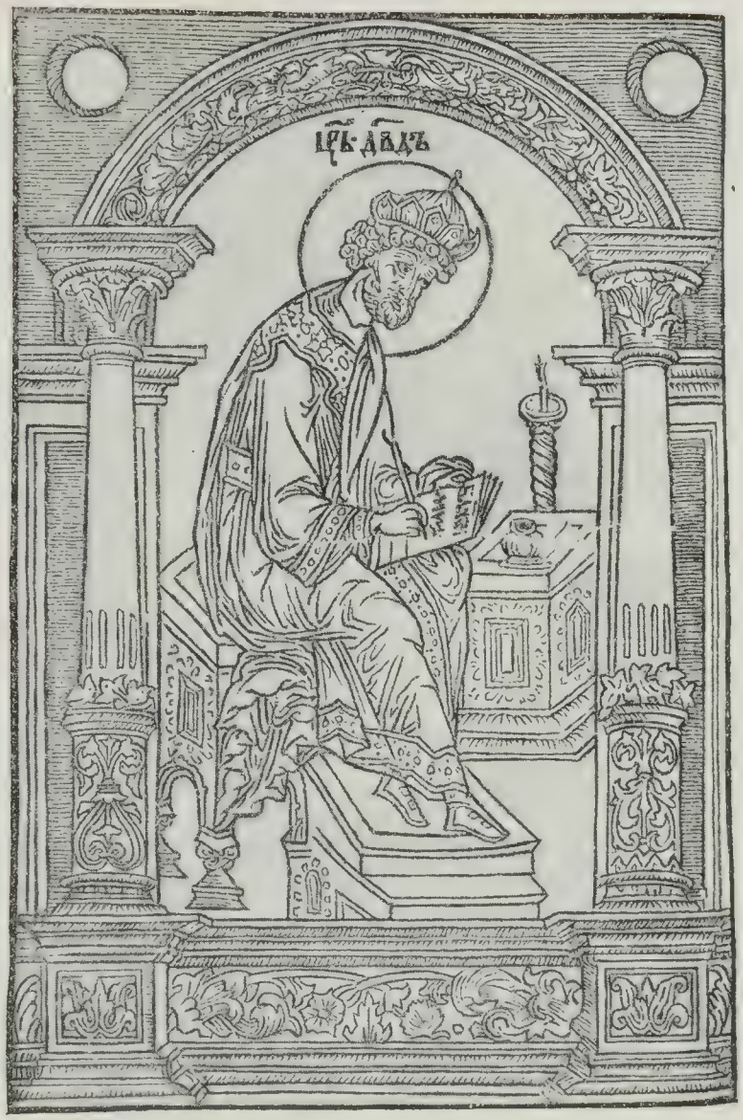


42. Мамай. Миниатюра Никоновой летописи XVI века

линий, покрывающих верхнюю часть стены. Для работ ножом ни Иван Федоров, ни мастер W. S., ни гравер Псалтыри 1568 г. не пользовались линейкой. Штрихи гравюры 1577 г. все несколько механичны, но зато в фигуре достаточно живы. Рисовал же «Давида» 1577 г. другой художник, нежели «Давида» 1568 г. У слободского «Давида» другое — иконное лицо, длинный изогнутый нос, много морщин. Руки сделаны лучше, но ноги еще меньше, чем у «Давида» 1568 г. Перекрещивающихся штрихов нет и в гравюре 1577 г.; имеются в орнаментике сидения и стола загнутые малые штрихи, совпадающие с теми, которыми был заполнен верхний угол «Давида» 1568 г. Сомневаться в том, что слободского «Давида» резал тот же мастер, не приходится.

Но принципы самой гравюры как книжного произведения — не те. В гравюре 1577 г. отсутствует самодовлеющая архитектура. Скромная на вид фигура слободской Псалтыри начинает ряд тех фигурных гравюр, которые определят наше книжное искусство XVII века. В «Давиде» 1577 г. вновь доминирует образ человека. Но трактован он неконкретно. Не человек — как в «Луке» 1564 г., а каноническое подобие его; и не царь. Утверждать, что Псалтырь 1577 г. означает некий триумф церковных, традиционно-иконных начал, было бы неверно. В образе Давида совсем нет «моленного» начала. «Давид» 1577 г. не идеализован, он только подвергнут декоративной стилизации. То новое, что приобретает русская древняя книжная гравюра, жертвуя реалистическими чертами «Луки» и «Давида» 1568 г.,— это декоративность, узорочье. Вся гравюра 1577 г. построена так, что мы прежде всего воспринимаем ее чисто орнаментальное обрамление. Декоративное единство обрамления — узора, штриховки, колонн, карнизов — сменяется при рассмотрении средней части гравюры прежде всего спокойными белыми поверхностями, обтекающими центральную фигуру; сама фигура трактована орнаментально, даже несколько пестро; линии перепутаны; они не описывают объемов и так сплетаются, что трудно отделить рисунок левой руки от рисунка складок одеяния; линии невыразительны сами по себе и нечетки в изобразительном плане; но они сплетаются в общую паутину, весьма напоминающую узорочье заставок. Самые заставки начинают принимать «невежинский» стиль, который мы впоследствии неоднократно встретим в нашей книжной гравюре. Узор листвы вновь распространяется из центра к краям заставки; все лиственные формы, весьма динамично плещущиеся по черному фону, кругом исчерчены черными моделирующими их линиями; заставки Невежи — это не «белое на черном», а скорее серое, комбинация штрихов. Декоративный язык Невежи взбудоражен и неспокоен, лишен ритма и гармонии того стиля, который связан в нашем представлении с именем и делом Ивана Федорова. Но Андроник Невежа — после опыта самостоятельных исканий в «Давиде» 1568 г. (точнее — после временного союза с миниатюристами) — переходит вновь, и уже до конца, к тому стилю, который нельзя лучше назвать, чем «русский старопечатный». Обе Псалтыри — еще не последнее его слово. В «Давиде» 1577 г. легко увидеть отход от миниатюр, от стиля 1568 г., в сторону иконности. Но в следующих своих опытах Невежа полностью входит в общее и основное русло книжной, графической культуры. В течение 13 лет (1589—1602) он работает в восстановленной московской типографии и создает если не лучший, то «средний» тип всей нашей позднейшей книги, вплоть до последней четверти XVII века. Не Иван Федоров, а именно Андроник Невежа был создателем основного образца для русской художественно оформленной книги всего того времени.

С одной оговоркой: кроме заставок. В этой области Невежа целиком шел по стопам своего учителя и предшественника, Ивана Федорова. Когда в Москве, вместе с учреждением патриаршества, через 5 лет после смерти Ивана Грозного — в 1589 г., Невеже вновь была предоставлена возможность работать в типографии, он создал для своей новой книги — Триоди Постной — ряд заставок, которые приближались к стилю Ивана Федорова больше, чем его прежние.[30] Но вновь — только на время. У Невежи была своя индивидуальность, если угодно — своя манера. Вязь его книг: Псалтырей, Триодей и его главного шедевра — Апостола 1597 г., слишком запутана, перегружена надстрочными знаками или, наоборот, как в Триоди 1589 г., имеет пустоты. И декорации своих книг Невежа переделывает. В Триоди Постной мы встречаем заставку с черным фоном, которая потом использована в Октоихе 1594 г. со снятым фоном. Наиболее



43. Давид. Фронтиспис Псалтыри
(А. Невежа, Александрова слобода, 1577)

интересна судьба одной заставки, прослеженная А. С. Зерновой,— случай, стоящий совершенно особняком во всей истории нашей книжной гравюры. Эта заставка, помещенная на 11-м листе Триоди 1589 г., имеет вначале обычный черный фон. В 1591 г. Андроник Невежа издает вторую свою Триодь, «цветную». Здесь на листе 52 третьего счета мы встречаем эту же заставку с уменьшенным, частично срезанным, фоном. На 224-м листе мы ее находим вновь: черного фона еще меньше и, в качестве первого прецедента нашей графики, внизу заставки — инициалы мастера. В Октоихе 1594 г., на листе 5-м второй части и на 135-м листе первой части, вновь встречается та же заставка в еще двух новых состояниях доски. Фон убран, заставка превратилась в чисто линейный узор на белом фоне, листья выглядят теперь совсем иначе, чем раньше. Внизу заставки четыре буквы: А. Н. П. М., что А. С. Зернова читает как «А. Невежа печатник москвитин», мы же — как «Андроник Невежа печатный мастер». Подписать заставку мог, думается, только тот, кто сам ее сделал, нарисовал и вырезал на дереве. В 90-х годах Невежа и то и другое делает виртуозно. Следует вообще отметить, что он посвящает главное внимание в книге заставкам. Доминирует не идейно-изобразительная, а декоративная гравюра. Но в изобретение все новых и новых вариантов заставок вкладывается не малый талант.

Апостол 1597 г.

Лучшая книга А. Невежи — упомянутый уже выше Апостол 1597 г. Через 33 года после выхода в свет замечательного издания Ивана Федорова можно было вновь повторить книгу, которая не имела себе равных в Москве. Не забудем, что обе Псалтыри Невежи — 1568 и 1577 гг.— были по формату невелики. В последующих изданиях Невежи — Триоди Постной (1589), Триоди Цветной (1591), Октоихе (1594) — гравюр фигурных не было. Но переиздание Апостола обязывало не снижать уровня, достигнутого русской книгой за поколение перед тем. Андроник Невежа в это время, очевидно, уже не молод и многоопытен. Вокруг него — новые кадры. Триодь Цветная 1591 г. кончается послесловием, в котором говорится, что напечатана она «снисканием и труды мастера Андроника Тимофеева сына Невежи.. и прочих сработников... любезными труды». Апостол 1597 г. рядом с такой же, ставшей традиционной, фразой содержит ссылку и на тираж книги: «а напечатано книг сих вкупе тысяча пятьдесят». Гравюры, резанные на груше, прекрасно выдерживали и этот и еще больший тираж. Заставки Апостола 1597 г. в общем совсем отказываются от черного фона; они имеют чисто линейный характер, достаточно «натурны» и включают в себя, наряду с буйной «старопечатной» листвой, и простые русские цветки. Невежа как мастер орнамента заслуживает, безусловно, особой оценки. Еще в заставке 1568 г., повторенной и в Триоди 1589 г., он покрывает плоды и бутоны своих растений чисто орнаментальными полосками, будто они являются расписными деревянными игрушками.[31] В Апостоле и в последующих изданиях Андроника Невежи этого нет; но зато налицо динамически извивающиеся линии беспокойных листьев, натуральных, как ни у кого. Всеми инструментами гравера Невежа владеет безупречно. К большой гравюре, изображающей Луку, он мог приступить в 1597 г. во всеоружии своей техники.

Нет сомнения, что как художественное произведение, как достижение графики, «Лука» Андроника Невежи стоит на большей высоте, нежели та, которая была достигнута мастером в обеих Псалтырях. В «Луке» 1597 г. все продумано и выверено, мастерство соответствует четкой воле художника. Русская гравюра XVI века подошла к своему итогу. Мы обязаны очень пристально присмотреться к произведению, в котором хотя и нет силы «Луки» 1564 г., но зато последовательно взвешена каждая деталь, установ-

лена каждая мелочь. Гравюра с Лукой 1597 г. хорошо как будто известна. Н. С. Большаков посвятил ей отдельную главу своей работы.[32] Однако анализ его весьма краток и не идет дальше констатации того, что Невежа в данной гравюре выявляет пример графического стиля, характерного для русского искусства конца XVI — начала XVII века. «Графический стиль»

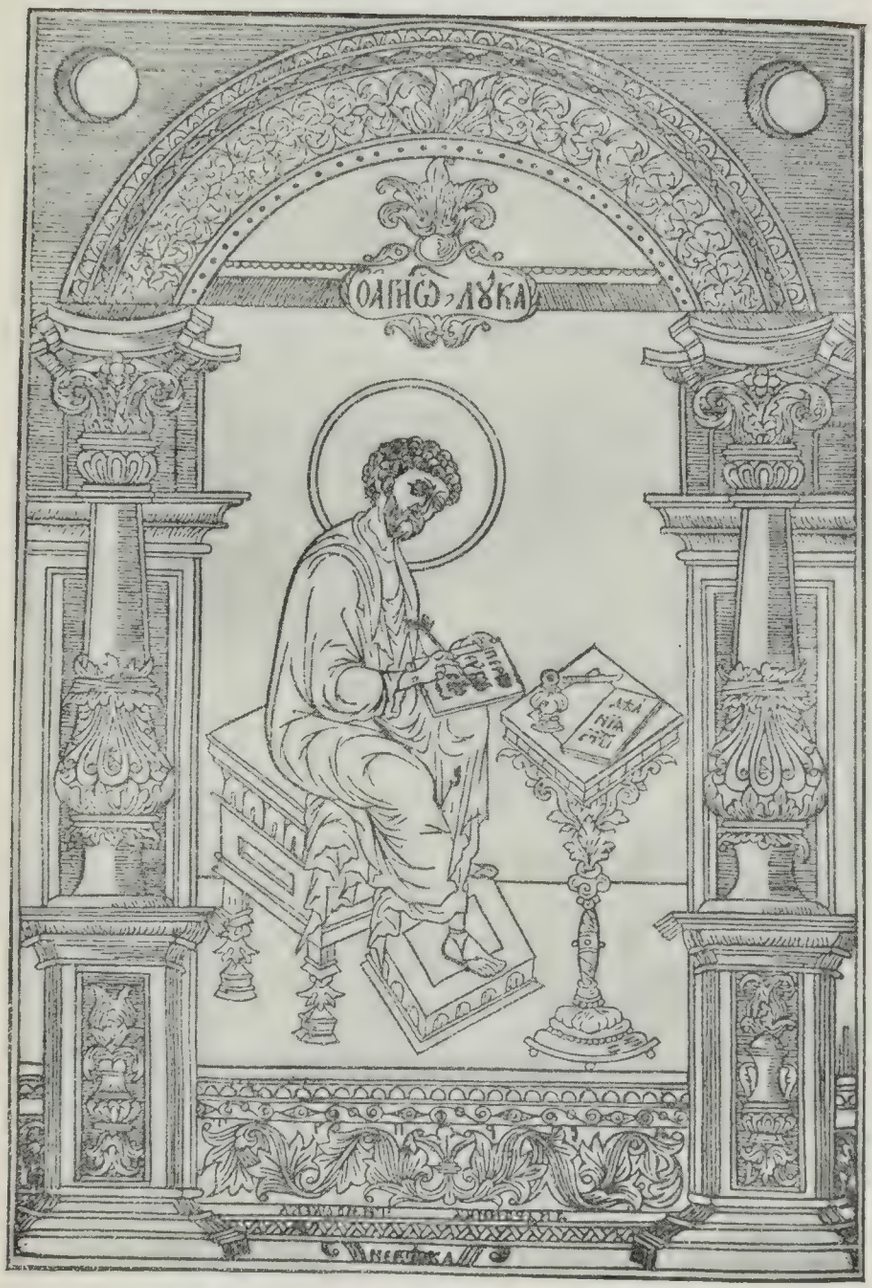
44. Эволюция заставки А. Невежи (1589 — 1597)

бывает весьма различным. Андроник Невежа не является большим мастером, но стиль его выдается своей чистотой. Это торжество умелого и тактичного компромисса. Разберемся в нем.

«Лука» 1597 г. вновь возвращается к идее триумфальной арки. Он ближе к «Луке» 1564 г., нежели к обоим «Давидам» — 1568 и 1577 г., с одной существенной оговоркой: триумфальная арка обрамляет, в трактовке Андроника Невежи, не живого человека, не писателя, полного внутреннего волнения, как в первом московском Апостоле. Гравюра Невежи, в сущности, дает (в достаточно пышной раме) иконный образ. Белый фон, усиленный густо заштрихованной рамой, производит впечатление золотого. Фигура Луки обрисована уверенными, изогнутыми и плавными

линиями, хорошо описывающими объем плеча или бедра. Но линий немного, и фигура не имеет затенений; перекрестной черной штриховки, как и в других гравюрах Невежи, нет. Линии фигуры сделаны напряженными, довольно толстыми; и при печатании они выходят более черными, производя впечатление, что и эта доска — составная, причем середина вырезана на более высокой доске. Думается, однако, что это лишь сознательный эффект печати. Внутренние линии — очертания сидения, пюпитра и пола — соприкасаются с обрамлением, не образуя белых промежутков или трещин. Фигура нарисована хорошо, но условно. Она напоминает «подлинник» — прорись, по которой работали наши иконописцы. Лицо недвусмысленно подтверждает, что резал «Луку» 1597 г. тот же мастер, который 20 лет назад делал слободского «Давида»: те же морщины, та же мятая кожа. Устремленный кверху взор напоминает и «Давида» 1568 г. Перспектива решена весьма тактично. Пол дан одной чертой, имеющей не только изобразительное, но и композиционное значение. В пюпитре, сидении и подножии «обратная» перспектива проведена осторожно, не менее сдержанно, чем сделано это и в «нормальной» перспективе обрамления. Необычным является один момент: цоколи и здесь оканчиваются карнизиками. Оба эти цокольных карниза должны быть видны в сокращении. Но сокращение это не дорисовано, и с обеих сторон свисают странные, явно не понятые художником, заштрихованные прямоугольники. Интересно трактованы капители колонок рамки: в них как бы налицо средняя между обратной и прямой перспектива. В этом выразилась очень важная для нас борьба старого и нового мировоззрений, ибо переспектива, конечно, не формальная, а идейная категория. Стоит заметить, что обрамление решено иначе, чем центральная часть; здесь все заштриховано. Линии положены ровными параллелями, подчеркивающими плоскость бумажного листа. Даже округлые колонны наполовину заштрихованы однообразными горизонтальными линиями, никак не выявляющими объема. Рисунок колонн выдает знакомство с рамкой Ивана Федорова; в цоколе орнаментика оказалась отпечатанной зеркально по отношению к рамке «Луки» 1564 г.: она скопирована прямо на доску. Но цоколи стали значительно ниже, чем были они у Федорова, орнамент упрощен. Зато самая припухлость колонн, которая у Федорова играла важную композиционную роль, у Невежи покрыта орнаментикой, скрывшей объем под плоскостным узором.

Из всех гравюр XVI века в России самой «перспективной» была та, которую мы приписывали тому же Невеже: «Давид» 1568 г. 29 лет развития русского искусства и самого мастера приводят к тому, что эта перспективность почти полностью вытесняется двумерностью, в которой нет ничего беспомощного или неумелого, поскольку она носит вполне сознательный характер. Пространство в гравюре есть. Но оно дано с такой сдержанностью, как нигде. Кое-что в пространственном построении непонято: линия пола естественно доходит до рамки, потому что рамка трактована как пилястр или столб, прикрывающий сценическую площадку, на которой сидит Лука. Но внизу нижняя линия этой площади продолжена вправо и влево, по существу ликвидируя пилястры или же делая непонятным, в какой пространственной зоне расположены их базы. Направо, над капителью, нетерпеливое долотце срезало часть штрихов. У Федорова погрешности были иного порядка: порой в результате недостатка мастерства. У Невежи они вызваны дефектами самого художественного мышления. Понять, к чему и как прикреплена надпись «о агиос Лука» наверху,— никому не удастся. Увенчана эта надпись шарообразной формой — такой самой, какую мы извлекали из заставок Ивана Федорова для сравнения с гербами Ходкевича.



45. Лука. Фронтиспис Апостола (А. Невежа, Москва, 1597)

Что же получилось в итоге творчества Невежи как гравера и художника? По поводу каждой книжной и внекнижной старой гравюры мы обязаны себя спросить: кто ее резал и кто ее рисовал. Андроник Невежа, работая над своими заставками, их вариирует снятием фонов до неузнаваемости; подписывая их, он выявляет себя одновременно как гравер-исполнитель и как художник, автор замысла гравюры. Подписана и большая гравюра Луки — внизу справа налево идут буквы: МСР ПТЧ, что Н. С. Большаков читает «Мастер печатный»;[33] и затем в новой строке, тоже в зеркальном положении,— «Андроник Тимофеев». Внизу, в третьей строчке, слева направо подпись: «Невежа». Слова «резал» или какого-нибудь иного нет; но, думается, своего имени нельзя было поставить ни на чужую доску, ни на чужую композицию. Невежа представляется нам гравером на дереве, учившимся у Ивана Федорова, имевшим возможное отношение и к анонимной типографии; в 1568 г. он выполняет своего первого «Давида» по чужому рисунку (если он только не был сам миниатюристом), в 1577 г. он пробует свои силы как гравер и как рисовальщик; своего зенита он достигает в Апостоле 1597 г. Невежа создает здесь, воплощая те принципы, которые намечены были в «Давиде» 1577 г., значительную вещь. В ее плоскостной трактовке, с едва заметным намеком на «идеальное» пространство, явственно выступает национальная традиция.

«Лука» Андроника Невежи — большая удача всей русской художественной культуры XVI века. Это — итог. Конечно, он мог бы быть подведен на более высоком уровне. Сказать, что «Лука» 1597 г. содержателен, глубоко идеен, было бы неверно. Сила гравюры лежит в иной плоскости — книжной декорации. «Лука» 1597 г. очень декоративен. Более декоративен, нежели оба «Давида» и «Лука» 1564 г. Русский мастер теперь совсем иначе компанует гравюру. Его Лука посажен не в центре арки, а несколько левее и выше, чем сидел Лука Ивана Федорова. Результат существенен. Как отдельный лист «Лука» 1564 г. скомпанован лучше. Он целостнее, компактнее, уравновешеннее. Но как часть разворота книги «Лука» 1597 г., пожалуй, правильнее устанавливает баланс с находящейся перед ним en regard правой страницей. Он хорошо согласован с заставкой, с колонкой шрифта, с пропорциями их; и сопоставляя оба разворота — начало обоих московских Апостолов, 1564 и 1597 гг.,— мы отмечаем, что Невежа лучше выдерживает масштаб книги. «Лука» Ивана Федорова представляется слишком крупным для того издания, где он помещен. «Лука» Невежи меньше. Но в русских форматах он приемлемее.

Именно Невежа определил характер русской иллюстрации XVII века. Конечно, Иван Федоров был талантливее Невежи. Но на стороне последнего оказался очень важный плюс, который в книжном искусстве, в первую очередь для гравюры в книге, всегда играет большую роль: такт. Андроник Невежа показал, как можно (или даже как надо) находить нечто среднее, сливающее в единое целое правдоподобие и декоративность в применении к мастерству печати. Заслуга его немаловажна, даже если мы и признаем, что достижения эти Невеже удались путем почти полного отказа от ценностей внутреннего порядка. В его «Луке» нет ни человеческого трепета, ни какой-либо экстатичности. Мы рассматривали все дело Ивана Федорова — мастера книг — в его отношении к передовым идеям его времени. Мы должны были говорить о маньеризме по поводу гравюр в виленских изданиях Мстиславца. По поводу спокойного компромисса, достигнутого Андроником Невежей, надо было бы произнести еще одно слово, которое исторически неизбежно: академизм, формалистический стиль уже бессильного искусства.[34] Как известно, и на Западе он развивался именно в это самое время.[35]

46. Обрамление фронтисписа Апостола (И. Невежин, Москва, 1606)

Стиль Невежи — благополучный, умный, расчетливый, полезный, даже необходимый, но ему присущ внутренний холодок. Не надо удивляться, что в XVII веке за Андроником Невежей пошли многие граверы и рисовальщики правительственного Печатного двора.

Судьба наследия первопечатников

Но сам Андроник, его заставки и три гравюры, принадлежит еще полностью XVI столетию, школе Ивана Федорова. Он является мастером, завершившим определенный этап в развитии нашей художественной культуры. Будущее столетие связано с ним весьма крепко. Но прежде чем рассмотреть эти связи, мы обязаны проследить фактическую судьбу наследия наших первых граверов. Судьба эта высоко поучительна и не имеет аналогий в практике какой-либо иной эпохи или страны.

Вся орнаментация, все гравированные заставки, инициалы, вязь первой анонимной типографии фактически гибнут; позднее они не встречаются, но им все же подражают. В Четвероевангелии Мстиславца 1575 г. буква «З» перед началом Евангелия Марка весьма напоминает чудесную инициальную буквицу первых двух анонимных Евангелий. Для нас нет сомнений, что Мстиславец в качестве образца для своего Евангелия имел при себе одно из первых двух анонимных Евангелий (но только не третье, «арабесковое»). В этом можно видеть доказательство возникновения последнего Евангелия п о с л е отъезда Федорова и Мстиславца из Москвы. Но это «З» не повторено точно в 1575 г., а весьма свободно скопировано.

Гораздо более действенным было наследие Ивана Федорова. Р а м к а «Луки» 1564 г. находилась в употреблении фактически до 1581 г., но еще в 1591 г. в Вильне выходит ее копия. Ф и г у р а Луки была скопирована в 1576 (?) и в 1591 гг. Не повторялась фигура Луки мастера W. S. из Апостола 1574 г. «Давид» заблудовской Псалтыри был найден мною в Львовских Псалтырях 1637 и 1665 гг., его копии в виленских 1586, 1592, 1593 гг. Рамка Нового завета часто копировалась, но сама оказалась потерянной. Гербы Ходкевича не повторялись после Львова; второй герб Острожского довольно близко скопирован в 1594 г. в острожском же издании «Слов Василия Великого», только хуже,— что наводит на мысль, не были ли первые гербы Острожского все же работой самого Федорова. Интересную судьбу имели гербы самого Ивана Федорова. Его малый сигнет острожских изданий исчезает, но большой, резанный мастером W. S. во Львове, продолжает жить, ему подражают, а в конце концов самая доска этого герба перерезается другим издателем, который ее использовал, сняв инициалы Ивана Федорова.[36] Заставки же Ивана Федорова, и в первую очередь московские, употреблялись в львовских и других украинских типографиях до середины XVIII века — рекорд прочности и добротности дерева и гравюры, свидетельство замечательной художественной выразительности и авторитетности работ Ивана Федорова.

Мстиславец в Вильне оставил после себя значительный след. Его Евангелие, переизданное в копии в 1600 г. находит себе широкое распространение во всей России. Во Львове в 1644 г. его копируют вновь. Художник Евангелия, которого мы называли выразителем литовско-виленского маньеризма, оказывается работающим в Остроге в конце века; ему принадлежит «Василий Великий» в том издании 1594 г., о котором мы упомянули[37] (здесь имеется и копия герба Острожского). «Василий Великий», манерный, вычурно-декоративный, нарисован мастером, работавшим для Мстиславца, но гравирован совсем другой рукой, гораздо более примитивной, нежели та, которой мы обязаны ксилографиями виленских Евангелия и Псалтыри. Мастер-маньерист потом исчезает; но в иных украинских гравюрах XVII века отголоски его стиля дадут о себе знать. Федоров, Мсти-

славец и как раз этот аноним глубоко взбороздили благодарную почву искусства Литвы, Белоруссии и Украины. Начиная с 1600 г., искусство этих трех областей развивается по новым путям, которые то сближаются, то расходятся с путями развития искусства московского. История и социальная база культуры во всех этих областях были весьма различны.

Москва пошла за Андроником Невежей; сам же он посильно претворял в конце своего творческого пути наследство Ивана Федорова. В начале XVII века мы встречаем в качестве наиболее активной фигуры нашего издательского мира Ивана Невежина, сына Андроника. Имя Ивана впервые встречается в 1598 г., когда он «с товарищи» помогает отцу выпустить Часовник.[38] Из поздних невежинских книг выделяется Минея Общая 1600 г. После 1602 г. имя Андроника Невежи исчезает: он, очевидно, умер. Сын его Иван выпускает в 1606 г. новое издание Апостола. Еще Стасов указал Ровинскому, что гравюра Луки этого нового издания является подлинной доской издания 1597 г.; в 1606 г. была только срезана подпись Андроника Невежи, причем внимательный глаз может уловить остатки изъятых букв внизу гравюры.[39] Иван Невежин был в начале XVII века достаточно активен. Изучавшая его заставки А. С. Зернова дает возможность в своем альбоме легко опознать приемы и стиль Ивана Андрониковича Невежина; эти заставки гораздо более дробны и мелочны, более цветисты и орнаментальны, чем заставки его отца, а тем более — Ивана Федорова. Новых фигурных гравюр Иван Невежин не создал. В Псалтыри 1602 г., в начале XVII века, повторена гравюра Псалтыри 1568 г.; имеются варианты, допускающие возможность думать, что и доска 1577 года тоже была использована в этом издании. Иван Невежин в своей практике ясно выявляет одну из возможностей нового развития русской книжной гравюры: стать чистой декорацией, уйти в украшение. Страница не имеющего выходных сведений Евангелия, которое, несомненно, напечатано в начале XVII века (согласно сопоставлениям А. С. Зерновой — около 1619 г.), своим крупным «цветком», своей сложно и искусно сплетенной заставкой производит совсем иное впечатление, нежели все книги XVI века. Декоративное начало переплескивается через край. Оно торжествует и в творчестве одного из замечательнейших русских издателей этого же времени — Онисима Радишевского; поскольку у последнего оно выражено последовательнее и сильнее, хочется думать, что указанное анонимное Евангелие отразило в этих своих заставках воздействие со стороны книг Радишевского.

Уже простой перечень московских изданий начала XVII века четко обнаруживает брешь между 1610 и 1615 гг. В течение этих 5 лет в Москве не вышло ни одной книги. Это годы польской агрессии, крестьянской и национально-освободительной войны. Наша печать этих лет, представленная Никитой Фофановым Псковитяниным, выполняла благородную роль участницы в национально-освободительном движении; типографский станок был использован в Нижнем Новгороде в лагере Кузьмы Минина.[40] Но гравюра в это время молчала; ее возврат и расцвет будут связаны с восстановлением центрального правительства Москвы. К этому времени в Москве утвердится несколько иной стиль: русская книжная гравюра начнет с копий или подражания Андронику Невеже. Но еще до указанного перерыва, в первом десятилетии нового века, развернулась деятельность замечательного издателя Радишевского, создавшего совсем особый стиль орнамента и фигурной гравюры. Радишевский — современник Ивана Невежина. В Москве около 1606 г. существуют и работают рядом две печатные «штанбы», достаточно хорошо оборудованные, имеющие, возможно, каждая свой штат работников. Они и по стилю, декоративному в первую

очередь, скорее дробному, похожи одна на другую; но Иван Невежин все-таки сдержаннее, нежели его современник и соперник Радишевский.

Онисим Радишевский

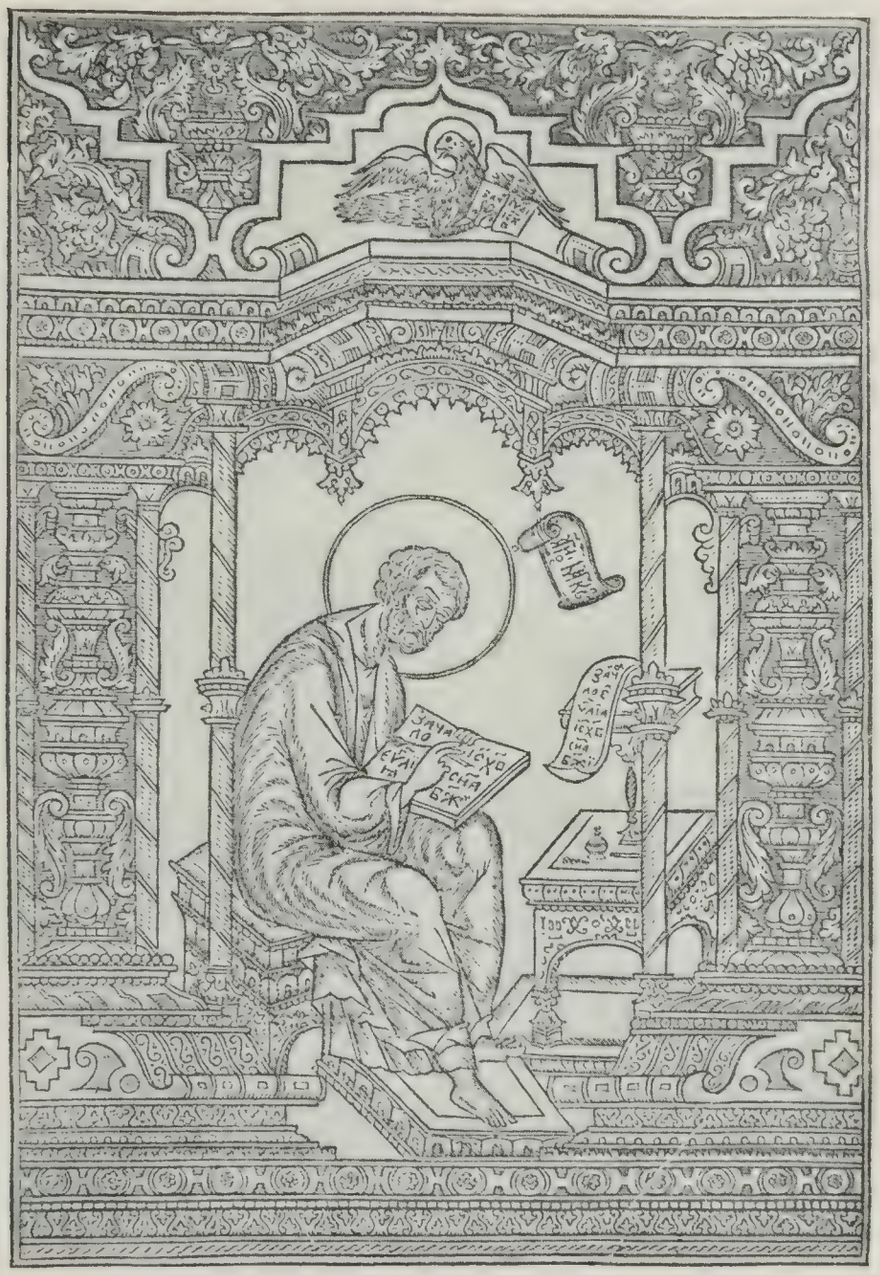
И Иван Невежин и Радишевский, по существу, представляют единое художественное направление. В нем сказывается решительный отход от прежних принципов. Крупное и спокойное сменилось дробным и мелким. Зато в орнаментике и в фигурных композициях такое богатство фантазии, такое неистощимое остроумие и разнообразие, что история нашего искусства обязана отвести этому варианту совсем особое место. Хронологические его границы очерчены довольно четко. Радишевский напечатал всего две книги: Евангелие 1606 г. и Устав церковный 1610 г.— книгу, которая была впоследствии подвергнута цензурному гонению.[41] После 1610 г. в послесловиях старопечатных книг мы не встречаем больше ни Ивана Невежина, ни Онисима Радишевского. Доски орнаментики и фигурных гравюр начала XVII века погибли. В семье Невежиных будет известен еще Алексей Невежин; но он, очевидно, техник, не художник — мастер печати, и нам его имя многого не даст. С 1615 г., по существу, начинается новый период. Время же Ивана Невежина и Радишевского — первое десятилетие XVII века — надо рассматривать в данной главе как последнее ответвление стиля федоровской школы и, конечно, как предисловие или преддверие к последующему периоду, поскольку монументальные и простые формы Федорова превращаются у Ивана Невежина и Радишевского в кружево мельчайшего плетения. Иван Невежин еще непосредственно связан со своим отцом, которому он помогал в издании Часовника 1598 г. Радишевского счесть прямым преемником Федорова — Мстиславца, конечно, нельзя. Онисим Михайлович Радишевский остается промежуточным мастером, которого, по существу, трудно причислить к какой-либо из школ и групп нашего книгопечатного искусства. Но есть все же серьезные основания сближать его с XVI веком.

Литература о Радишевском невелика. В послесловии к Евангелию 1606 г. он себя называет «волынцем».[42] Евангелие посвящено незадачливому царю Василию Шуйскому. Из новых писателей проф. Огиенко сделал попытку восстановить жизненный путь Радишевского.[43] Онисим Радишевский, по мнению И. Огиенко, учился в Острожской типографии в начале XVII века. В Москву он попадает в 1605 г., «может быть с самозванцем Дмитрием». Не в Дерманьском ли монастыре (где имелась своя типография) познакомился будущий самозванец с Радишевским, спрашивает в другом месте проф. Огиенко.[44] Усматривали в московских изданиях этого времени также польское влияние,[45] что вовсе не убедительно. Иван Невежин и Онисим Радишевский в своих изданиях весьма самобытны. Их стиль вырастает из русских традиций, не нуждаясь ни в каких иноземных воздействиях. Наши сведения о Радишевском нашли неожиданное обогащение в документе, счастливым образом обнаруженном в Московском архиве иностранных дел и опубликованном А. А. Гераклитовым.[46] Согласно этому архивному акту, О. М. Радишевский работал в Москве уже задолго перед тем, как взяться — быть может и не по доброй воле[47] — за издательство книг. Он приехал в Москву из Литвы в 7094 (1586) году, был переплетным мастером, просил дать ему дом, добился выполнения этой своей просьбы в 1588 г. За издательство он берется, таким образом, уже поздно; нет оснований думать, что между 1588 и 1605—1606 гг. Радишевский уезжал из Москвы. На его острожское или дерманьское ученичество обычно ссылались, подчеркивая общие черты его шрифта с острожскими, но для этого достаточно было знать эти книги и совсем не обязательно было работать в самом Остроге. Будучи

47. Матфей. Фронтиспис I части Евангелия (О. Радишевский, Москва, 1606)

переплетчиком, Радишевский, несомненно, близко стоял как к книжному, так и к рукописному делу; работы у него могло быть достаточно, и мы сожалеем, что не можем здесь обследовать искусство русского переплета этого времени, чтобы выделить его произведения. О. М. Радишевский не был выполнителем гравюр своих изданий, ни рисовальщиком, дававшим граверам оригинал для претворения его в печать. Гравюры изданий Радишевского, в частности заставки, выполнены с таким мастерством резца, с таким подлинно виртуозным блеском, что их мастер нам представляется очень искусным и умелым ксилографом, имевшим иную квалификацию, более специальную, нежели переплетчик, который «училища мало видех», или был «книжного дела мастер», как называет себя Радишевский в послесловии к Уставу. Рисунки же к крупным гравюрам Евангелия 1606 г.— первой книги Радишевского, к заставкам и к особенно роскошествующим в его книгах «цветкам» — рамкам для маргиналий — выполнял, без сомнения, также очень незаурядный художник, безусловно не идентичный граверу. Мастер рисунков изданий Радишевского весьма своеобразен и интересен. Он тем более заслуживает внимания, что весь стиль, в котором он работает, представляется совпадающим с тем, который господствовал в то время в русской живописи и миниатюре и известен под весьма условным наименованием «строгановского». На разборе гравюр Евангелия 1606 г. будет возможно с этим стилем познакомиться ближе. Для полноты биобиблиографических сведений о Радишевском заметим, что имя это, полностью исчезнув из книжного мира, вновь всплывает в 1622 г. в делах Дворцовых разрядов, где помечена награда пушкарскому дел мастеру Анисиму Радошевского (sic!) «за Путимское колодезное и тайничное дело». В 1623 г., некий мастер Анисим за то, что делал в Рубцове «пруды», получает награду; и автор исследования о Печатном дворе московском, А. А. Покровский, высказывает предположение, что здесь перед нами все тот же издатель 1606—1610 гг.[48] Именно то, что он мог быть и переплетчиком, и печатником, и водопроводчиком, и пушкарем, может быть и писателем, говорит против отождествления его с мастером рисунка или гравюры. Заставки двух изданий Радишевского отличаются, помимо их чисто художественных качеств, также необычайной величиной, ничем не объяснимой, помимо увлечения граверным искусством со стороны их изготовителя.

Отводя имя самого Радишевского как художника книги и гравюры, мы в то же время не можем не видеть, что он пользовался услугами первоклассного гравера и выдающегося рисовальщика. Техника заставок изданий Радишевского очень своеобразна. Некоторые из лучших заставок его Евангелия 1606 г. выполнены белой линией по черному фону; в других случаях он использует белый фон для чернолинейного рисунка, в больших заставках комбинируя оба приема; наряду с этим он прибегает к удалению белых мест из самых густых частей чернолинейного узора. Заставки изданий Радишевского, при их величине, не тяжелы. Они так переполнены плетением небольших линий и стилизованных плодов и шишек, что воспринимаются как некий восточный ковер или тончайшей работы серебряная вещь. Совсем необычайную, фантастическую красоту приобретают заставки Радишевского при их расцвечивании. Евангелие 1606 г. дошло до нас в нескольких весьма тщательно раскрашенных экземплярах, лучший из которых (по сохранности и по качеству) принадлежит Отделу редких книг Ленинской библиотеки. К проблеме расцвечивания нашей книжной гравюры мы еще вернемся позднее. Для того чтобы завершить главу о преемниках Ивана Федорова, надо здесь подробнее разобрать гравюры замечательного Евангелия 1606 г. Это одна из своеобразнейших групп всего нашего материала. Она стоит в истории древней



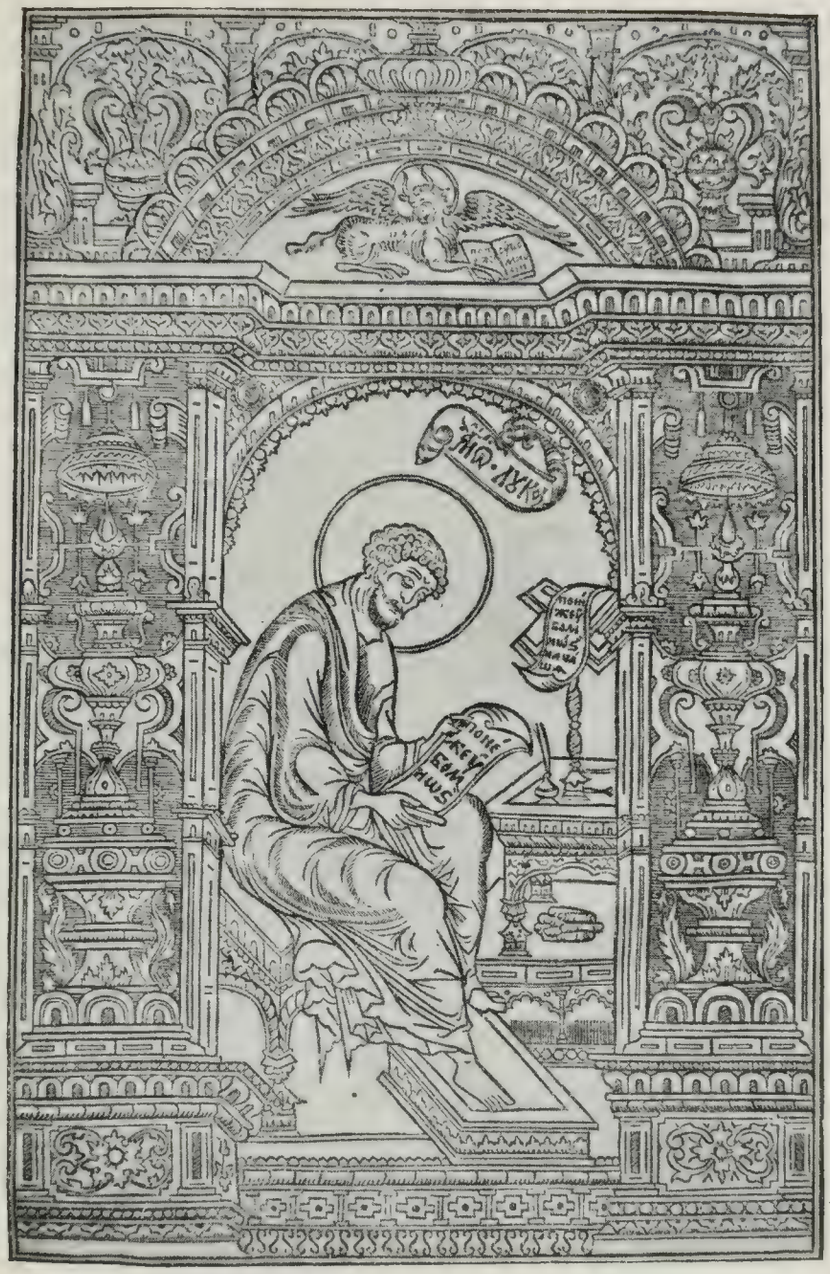
48. Марк. Фронтиспис II части Евангелия (О. Радишевский, Москва, 1606)

русской гравюры особняком. Мы уже указывали, что напечатанный Радишевским в 1610 г. Устав церковный был впоследствии осужден церковной цензурой; опала постигла, очевидно, и Евангелие, напечатанное к тому же при царе Шуйском, к которому никак не могли отнестись с симпатией первые Романовы.[49] Евангелие Радишевского было использовано как образец только раз — в середине XVII века. После изгнания интервентов наша типографская художественная практика примкнула, на что мы уже указали, к Андронику Невеже и, через него, к Ивану Федорову. Но именно особое положение Евангелия Радишевского и делает понятными наше внимание и интерес к этому своеобразному опыту.

Евангелие, снабженное образами четырех канонических авторов, было в московском издательстве новинкой. Напомним, что первые три анонимных Евангелия не имели крупных и самостоятельно трактованных фронтисписных гравюр. Первым по времени иллюстрированным изданием славянского Евангелия остается виленское 1575 г., о котором мы говорили выше. В самом начале XVII века в Вильне выходит Новый завет в сочетании с Псалтырью. К изданию приложены гравюры, напоминающие мстиславцевские (напомним, что Евангелие 1575 г. было в Вильне повторено с копиями прежних гравюр в 1600 г.). Безусловно, скорее курьезным, чем качественным является виленское издание — вновь в сочетании с Псалтырью — Евангелия 1611 г. След мстиславцевского воздействие остался, но все стало проще, наивнее и примитивнее. Качество оформления книг в это время в изданиях Радишевского поднимается на новую высоту. Таких книг, как его Евангелие 1606 г., наше издательство еще не видело. Оно ожидает достодолжной оценки в будущем исследовании, посвященном всей «строгановской» школе. Его своеобразие выявляется лучше всего в сопоставлении с Евангелиями, ему предшествовавшими. Из наших изданий XVI века три анонимных отпадают сами собой: они не иллюстрированы. Остается Евангелие Мстислава 1575 г. и множество рукописных Евангелий, снабженных миниатюрами; последние получили уже издревле свою каноническую композицию: перед началом каждой части Четвероевангелия слева помещался «портрет» — образ пишущего или диктующего автора — в сочетании с символами, первая же страница украшалась заставками, маргиналиями, инициалами, цветом. Разворот приобретал особо торжественный и импозантный характер. Евангелие Радишевского как раз отличается своей пышностью и нарядной живописностью. По сравнению с ним Апостол Ивана Федорова строг и сдержан, он кажется предназначенным для совсем иных целей, нежели любование декоративностью книги.

Радишевский и Мстиславец

Весьма интересно сопоставить оба первых русских печатных иллюстрированных Евангелия — Мстислава 1575 г. и Радишевского 1606 г. Оба Евангелия решают определенную задачу — дать в последовательном чередовании изображения четырех евангелистов, образную интерпретацию смыслового содержания книги. Точнее: выявить возможность индивидуализации четырех параллельных текстов, говорящих о том же самом несколько по-иному. Средневековая мысль давно пыталась установить эту индивидуализацию, понять своеобразие и последовательность четырех Евангелий. Нам излишне вдаваться здесь в детали христианской экзегетики. Нас интересует художественная сторона книжно-графической композиции. Надо было дать четыре последовательных образа канонизованных авторов, выявить своеобразие каждого. Надо было дать характеристику содержания наиболее авторитетной из всех средневековых книг в образах одновременно человеческих и символических. Надо было не повторяться. Наши русские «Подлинники» устанавливали весьма точно иконографический тип евангелистов.[50]



49. Лука. Фронтиспис III части Евангелия
(О. Радишевский, Москва, 1606)

Но рядом с этим художникам приходилось считаться и с требованиями декоративными. Евангелие всегда мыслилось как элемент литургийного торжества, и своеобразие убранства книги ставило перед ее художниками особые задачи. В рукописи это были проблемы цвета, в печатной книге — гравюры, в Евангелии Радишевского — гравюры в сочетании с цветом. Весьма интересно, что русская книга этими проблемами и ограничивалась. Она не задавалась целью иллюстрировать содержание самого Евангелия сценами большего или меньшего калибра, повествовательными или иконносимволическими. Русское Евангелие, с его крупнофигурными четырьмя фронтисписами — образами евангелистов, с заставками и без иллюстраций, совсем не похоже на западный тип Евангелия — с большим числом миниатюр или картинок-гравюр, разбросанных в тексте. Русский тип Евангелия сложился в весьма отдаленные времена. В XVII веке он переживает свой последний канонический расцвет. Историко-художественный смысл Евангелий Мстиславца и Радишевского в том, что они пытаются древнюю традицию оформления книги дать в новой интерпретации, не только в новой технике. Мстиславец, очевидно, стремился этого достичь в сочетании московско-русской традиции с традицией искусства Литвы и господствовавшим тогда маньеризмом. Радишевский поставил себе задачей сблизить гравюру на дереве с миниатюрой и иконой строгановской школы. Евангелисты Радишевского не увенчаны триумфальной аркой подобно «Луке» Ивана Федорова; они не даны в окружении столбов, как «Давид» 1568 г., и они не введены в фантастическую архитектуру, как евангелисты Мстиславца. Канонические авторы Евангелия Радишевского показаны зрителю как бы на узорных балконах сказочного дворца. Их обрамление исключительно оригинально. Над фигурой Матфея плоская шестилопастная арка. Тонкие столбики перевиты диагональными полосками, орнаментика варьирует мотивы Ренессанса и Востока; заштрихованный фон и в бескрасочной гравюре представляется живописно разрешенным. Евангелисты Радишевского сидят не под аркой и не в «сени», они как бы сливаются с плоскостью фона, являясь органической частью «коврового» узора. Над изображениями Марка, Луки, Иоанна фестоны совсем арабского характера. На элементы восточной декоративности, присущие всей строгановской школе, уже указывалось. Ее называли «экзотической».[51] Атектоническую декорацию Евангелия Радишевского при желании можно сопоставить с восточной, найти в ней черты искусства Закавказья или какие-либо еще.[52] Но вместе с тем в декорации Радишевского налицо местные московские элементы. Всего больше принципиального сходства с теми столбами, которыми украшены сени «Золотой решетки» московского дворца, или с теми, которые изображены на фреске московского Новодевичьего монастыря (около 1598 г.).[53] Евангелие Радишевского — русский, вполне национальный памятник искусства.

Сопоставление Евангелий Мстиславца и Радишевского можно продолжить и в деталях. Как характеризуют оба издания образы четырех евангельских авторов? Какими приемами они индивидуализируют их? Какими средствами стремятся они достичь «красоты» или «декоративности» своих гравюр? Радишевский, без сомнения, знал Евангелие Мстиславца — вышедшее в 1575 и повторенное (в копиях) в 1600 г. Знал, возможно, и дальнейшие, упомянутые нами, варианты виленского издания. Мы указали уже на факт их частого проникновения в Москву. Тем поучительнее отметить сознательное обращение Радишевского-издателя и обоих его художников — рисовальщика и гравера — к русским национальным источникам.

Попробуем рассмотреть обе гравюрные сюиты — образы евангелистов Мстиславца и Радишевского. Бросится в глаза, что обе группы гравюр —

50. Иоанн. Фронтиспис VI части Евангелия
(О. Радишевский, 1606)

1575 и 1606 гг., Вильны и Москвы,— выдвигают на первый план декоративную задачу: сочетания фигуры и обрамления в некое орнаментальное единство. Но решают эту задачу они по-разному. В Евангелии 1575 г. фигуры входят в общий причудливый ритм изгибов; выделить фигуру Матфея из игры арочек, полуарок, колонн, маскаронов — крайне трудно; Марк на второй гравюре изображен низко сидящим и изогнутым: его спина, рука, складки одежды образуют такие же кривые линии, как орнамент внизу и арка наверху; его фигура более обозрима, чем фигура Матфея, в силу использования белого фона позади нее; но в этот фон вкомпанованы столбы, волюты, изгибающиеся тела дельфинов. «Лука» в общем похож на «Марка»; вся гравюра спокойнее благодаря введению горизонталей, но вновь крутятся и изгибаются все формы. Фигура Иоанна резко повернута назад; здесь сказывается традиция раннего средневековья, согласно которой его изображали слушающим голос свыше. В гравюре 1575 г. он положил ногу на ногу, весь изогнут, жестикулирует левой рукой; вокруг него криволинейная, неспокойная, дробная архитектура; фигура увязана с ней настолько, что вновь трудно, на первый взгляд, решить, где кончаются складки одежды, где начинается орнаментация сидения и рамы, на чем, в сущности, сидит Иоанн. Все это — проявление виленского маньеризма. Никакой внутренней характеристики, никакого последовательного развития образов художник не дает. Он совсем не использует символов евангелистов, которые имеют у него нечто случайное и гротескное. Здесь невольно хочется вспомнить, как самостоятельно были изображены эти же символы в гениальных миниатюрах рукописного Евангелия Хитрово,[54] какие сложные связи — с четырьмя стихиями, с четырьмя добродетелями, со всем, что может быть выявлено числом «четыре»,— устанавливала средневековая спекулятивная иконография в образах четырех евангелистов.[55] Евангелисты 1575 г. трактованы формально.

Мастера Радишевского решают все эти задачи совсем по-иному. Они создают для своих фигур отчетливо им соответствующие рамки. Фигуры евангелистов каждый раз отделены от рамки белым фоном. Умелое использование этого белого фона является особо характерной чертой гравюр 1606 г. Рамка представляется темной в силу своего узорочья. Внутри фигура тоже темна: она обильно и необычайно своеобразно заштрихована. Вверху каждой гравюры проведены белые полосы и выделено новое поле для символа евангелиста. В расцветке все это становится особенно художественным. Голубой, зеленый, розовый, фиолетовый, серо-коричневый — тона, привычные нашей великолепной миниатюрной живописи,— сочетаются с мастерски использованным золотом, превращая экземпляр Евангелия Радишевского, хранящийся в Отделе редких книг Ленинской библиотеки, в совершенно изумительное создание русской книжной декорации. В том, что расцветка эта современна изданию, сомневаться не приходится. Аналогичные раскрашенные экземпляры, обычно подносимые царям и высшим сановникам церкви, сохраняются и в других библиотеках: в отделе рукописей Государственного Исторического музея, в библиотеке бывшей Духовной академии,[56] сейчас в Ленинградской Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина. Вся гамма красок, вся техника их нанесения идентичны. Гравюры совпадают в этом отношении с миниатюрами начала XVII века. Во второй половине и в конце XVII столетия расцветка будет строиться на иных приемах, палитра будет иной: можно указать на чисто акварельную живопись Евангелия 1689 г. Не известно ни одного случая, чтобы в древней Москве подносились сановным лицам (только для них и расцвечивались отдельные экземпляры) с т а р ы е издания книг. Издательство Радишевского к тому же оказывалось под запретом: «до-романовское»

51. Обрамление двери сеней „Золотой решетки“
(Москва, Кремль, XVI век)

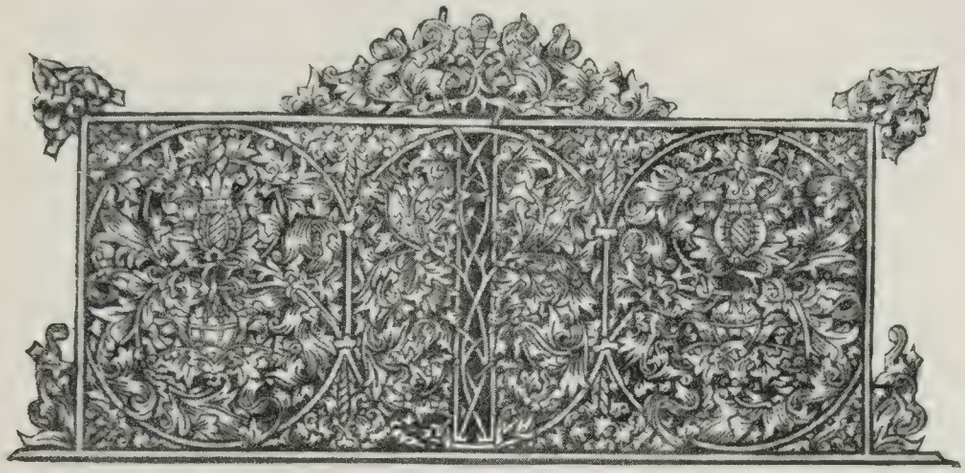
издание, напечатанное издателем, который выпустил забракованный Устав,— Евангелие 1606 г. никак не могло бы быть поднесенным кому-либо из новой правящей династии, тем более после реформы Никона. Гравюры, заставки, техника Евангелия Радишевского не были использованы в дальнейшем. Узорочье его рамок встретится на протяжении XVII века лишь два раза. Евангелие 1606 г. остается уникальным, и расцвеченные его экземпляры — блестящий фейерверк, внезапно вспыхнувший, чтобы тотчас же погаснуть.

Четыре евангелиста издания Радишевского стоят совершенно особняком в русской книжной гравюре. В них настолько откровенно торжествует декоративный принцип, что мы можем их считать примером полной победы эстетического начала над церковно-каноническим. В них отчетливо пробивается светская струя, несколько внешняя, нарядная, поверхностная. В фигурах евангелистов совсем нет того серьезного, гуманистического начала, какое было в «Луке» федоровского Апостола 1564 г. Автор гравюр из Евангелия Радишевского трактует евангелистов свободно и столь же декоративно, как и иные элементы обрамления. Вместе с этим в гравюрах имеются и жанровые черты. На пюпитрах евангелистов изображены чернильницы, перья, перочинные ножи, щипцы (возможно, того типа, каким снимали нагар со свеч), песочница (на пюпитре Марка), свитки уже изготовленных и связанных частей рукописи. Лица апостолов весьма индивидуальны. Матфей — старик с длинными вьющимися бородой и волосами. Марк — моложе, у него округлая борода, волнистые волосы. У Луки — традиционные курчавые волосы, борода и усы обработаны совсем по-иному, чем у Марка; очень оригинально нарисовано лицо, черты которого намечены немногими линиями. Взволнованный Иоанн — лысый. Прохор — послушный юноша с тонким вороньим пером в руке.[57] Нарисованы все фигуры хорошо, пропорционально и, можно сказать, даже элегантно. У всех евангелистов изящные и тонкие руки и стопы ног. Складки одежды обрисовывают формы, круглятся также независимо от них. В гравюрах с Матфеем и Лукой одежды свисают вниз острыми концами. Художник прекрасно понимал функции складок. Одежды весьма декоративны, но рациональны.

Техника и мастера

Именно здесь необходимо коснуться и гравюрной техники Евангелия Радишевского. Она еще более необычна и индивидуальна, чем рисунок. Построена она не на перекрестном, а на п е р е с е ч е н н о м штрихе. Фигуры обведены как бы довольно толстой черной чертой, затем ножом эта черта перерезана сначала в одном, потом в другом направлении; фигура Матфея представляется обрисованной широкой полосой из мельчайших точек. Этот же прием перерезанного штриха используется во внутреннем рисунке складок. В «Марке» штрихи перерезаны один раз, все складки одежды представляются состоящими из параллельных штришков. Каждая из четырех фигур имеет в гравюрной технике нечто свое. В гравюре с Матфеем в рисунке ног перерезаны все контурные линии. В «Марке» они оттенены параллельными штришками. В «Луке» чистая сплошная линия использована во всей нижней части фигуры. «Иоанн» трактован, как «Марк». В колонках, которые имеются в гравюрах с Матфеем, Марком, Иоанном, налицо мелкие штрихи, на первый взгляд напоминающие западную технику XVI века. Эти штрихи обнаруживают некоторое сходство и с построением деталей (ножка пюпитра «Луки» 1597 г.) у Андроника Невежи. Но форму, округлость колонн они не описывают. Наоборот, они подчеркивают двумерно-плоскостное начало всей декорации. Декорация эта исключительна по своей новизне. В ней совсем нет пластической выразительности федоровских заставок. На параллельно заштрихованном фоне выступают симметрические

формы светлого узора, настолько сложного, разнообразного и фантастического, что его можно привести как яркий пример неисчерпаемой творческой одаренности нашего народа именно в орнаментике. Если вазы и волюты обрамления в гравюре с Иоанном напоминают литовские мотивы Мстиславца, то ковровые бордюры в «Марке» вызывают в памяти элементы творчества народов Азии. Художник проявил во всех этих орнаментациях такую бездну изобретательности, а гравер так искусно перевел их на язык черного и белого, что обоих мастеров хочется рассматривать в числе лучших наших художников до Смутного времени.



52. Заставка из Устава (О. Радишевский, Москва, 1610)

Можем ли мы определить несколько ближе этих художников? Начиная с XVII века, в нашем распоряжении находится гораздо больше документов, чем было их для XVI века. Для эпохи после Минина и Пожарского документов довольно много, для начала столетия их явно недостаточно. Но мы все же обязаны их использовать при попытке определить имена лиц, создавших гравюры Евангелия Радишевского.

Издательская ситуация 1606 г. усложнена тем, что в это время в Москве работают три «штанбы» — Ивана Невежина, Никиты Фофанова и Онисима Радишевского. Иван Невежин печатает вплоть до 1610—1611 гг., Радишевский — до 1610. В 1612 г. правившая тогда Москвой боярская группа составляет смету «во что станут две штанбы печатныя сделати два стана на фряское дело».[58] Кончается смета, несомненно составленная знающими людьми, «росписью книжного печатного дела всяким мастеровым людем», в числе которых мы не находим имен ни Невежина, ни Радишевского. Эти имена следующие: мастер Ивашко Власов, словолитель Офонка Иванов, знаменщик Федор Сергеев, резец Офонасей Никонов, столяр Пятой Тарасов, кузнец Кузьма Тимофеев. Денежный оклад получали по этой смете: наиболее крупный — мастер (15 рублей и 15 «четьи хлеба») и затем резец (10 рублей и 15 четьи); словолитец и знаменщик — чуть меньше резца (10 рублей и 14 четей). Упомянутые в смете 1612 г. «мастеровые люди» работали еще до 1612 г.; они получали «старый» оклад.[59] Таким образом, всплывает три имени, среди которых мы могли бы искать мастеров, обслуживавших печатную продукцию если не 1606, то 1610 г. Но к какой «штанбе» они принадлежали — Радишевского или Невежина? Скорее — Невежина, поскольку его деятельность затянулась несколько дольше. С другой стороны, в это время выпускалось не так уж

много книг, чтобы знаменщик Сергеев или гравер Никонов не могли обслужить и Радишевского и Невежина одновременно. Возможно, что обе «штанбы» не были совершенно раздельными типографиями и тем более — «издательствами» в нашем смысле, а являлись, как это свидетельствует смета, двумя «с т а н а м и» в одном и том же заведении. Смета заработной платы типографии, в которой не осталось ни наборщиков, ни печатников (очевидно, они «разбежались»),[60] естественно, не дает ясного представления о точных функциях ее персонала.

Но не знаем ли мы чего-либо более определенного о мастере Власове, знаменщике, т. е. рисовальщике, Сергееве и гравере Никонове? Имя Власова исчезает после 1612 г. совсем, имя Сергеева встречается в документах Расходной книги Печатного двора, в томе № 3, заключающем в своем составе дела 1622—1625 гг. Здесь под «5 маия» не указанного точно года значится выдача Федору Сергееву «за пуд олова пять рублев восьм алтын две деньги».[61] Афанасия Никонова в 20-х годах мы больше не встречаем, его заменяет другой Никонов — Федор. Кроме Афанасия Никонова, резца 1612 г., мы не имеем, таким образом, более близкого имени для определения мастера, выполнившего в гравюре на дереве как изображения четырех евангелистов, так и заставки книг Радишевского. Надо сказать, что заставки изданий Радишевского (последнее из которых выходит в 1610 г., совсем близко от 1612 г., когда нам становится известно имя этого единственного московского гравера) отличаются, так же как в Евангелии 1606 г., особо сложной техникой, не повторявшейся в дальнейшем. Думается, что можно без особой натяжки приписать заставки 1610 г. мастеру, имя которого в 1612 г. упоминается как имя работника, связанного с московской типографией. Но если Афанасия Никонова можно отождествлять с гравером з а с т а в о к Радишевского, которые и в 1606 и в 1610 гг. явно резаны одной рукой (и по рисунку одного мастера), то вполне возможно усматривать в нем и гравера четырех фигур евангелистов. В заставках нет перерезанных штрихов, малые и дробные попадаются редко, но общность орнаментики гравюры и заставок прослеживается без труда в ряде мест (например в арке над Матфеем и в заставке листа 5); сложные заставки Устава 1610 г. гравированы тем же резцом. Можно допустить, однако, что фигуры евангелистов р и с о в а н ы были не тем художником, который рисовал заставки. Между крупнофигурными гравюрами и заставками (а также «цветками» на полях и инициалами), конечно, налицо единство стиля, еще сильнее выступающее в расцвеченных экземплярах; но более внимательное рассмотрение приводит к предположению, что рисовальщик гравюр был крупным мастером строгановской школы, тогда как рисовальщик книжных украшений был отдаленным последователем Ивана Федорова, очень усложнившим, но все-таки сберегшим русский «старопечатный» стиль.

Сопоставляя гравюры Евангелия Радишевского со всей продукцией «строгановских» мастеров, нельзя ли получить какие-либо данные для определения имени рисовальщика евангелистов 1606 г.? В живописи, к которой обращаешься в первую очередь, мы встречаем аналогии Евангелию 1606 г. в иконе Семена Бороздина от 1601 г., изображающей Иоанна и Прохора (из бывш. собрания В. П. Гурьянова).[62] По своему декоративному стилю Евангелие Радишевского напоминает также написанное и изукрашенное за 10 лет до того рукописное Евангелие Ивана Басова из Твери. Это Евангелие обнаруживает знакомство его мастера с Евангелием Мстиславца 1575 г. Безусловно близки к заставкам Радишевского украшения замечательного рукописного Евангелия, так называемого Ананьинского, хранящегося в Отделе рукописей Ленинской библиотеки.[63] Худож-

ников в Москве было много. Индивидуальность рисовальщика евангелистов Радишевского настолько слилась с мастерством гравера (Афанасия Никонова или еще какого-нибудь неведомого нам мастера), что впитала в себя очень многое от того графического книжного начала, которое несла с собой техника ксилографии и ее акварельной расцветки. Это сочетание живописно-декоративного замысла с искусством книги в его наиболее специфическом виде сделало Евангелие Радишевского уникальным. Историк строгановской школы не может пройти мимо него. Аналогий ему в иконе и миниатюре, конечно, больше, чем мы указали.[64] Оно занимает прочное место среди памятников русского искусства. Его декоративизм может быть легко понят и объяснен. Он кроется в общем характере всей строгановской школы, которая была царской или меценатской. Уже в самом начале нашего книгопечатания на примере первых двух анонимных Евангелий мы могли отметить наличие одного — более скромного, и другого — более декоративного, более импозантного и нарядного, может быть придворного,— типов одной и той же книги. Книги Ивана Федорова были прогрессивными и простыми. Евангелие издания Радишевского было изысканным даром для оказавшейся эфемерной державы временного самодержавца Шуйского. Анализируя качество техники, все мастерство нашей старой книги, мы не должны забывать о той разнице качества, которая определена различиями в социальном назначении того или иного издания. Евангелие Радишевского потому и стало уникальным, что оно было, очевидно, создано для поднесения Василию Шуйскому. Но запомним, что после победы народного ополчения под руководством Минина и Пожарского, после восстановления Москвы как столицы р у с с к о г о государства, наша книга и наша гравюра вернулись к основной, более идейной и реалистической линии эволюции. Недаром в «Сказании», цитированном нами выше, вновь восславлен был подвиг Ивана Федорова. Был взят за образец не Радишевский, а Андроник Невежа, потому что в последнем правильно признали ученика наших первопечатников.

Уже это простое сопоставление указывает, как неправомерно мыслить о древнем русском графическом искусстве, как о чем-то вроде «единого потока». Мы должны видеть в нем все разнообразие интересов и потребностей нашего общества XVI—XVII веков. Если наиболее прогрессивным из всего первого времени русской древней гравюры был и остался Иван Федоров, то в деле его преемников мы обязаны видеть: у Мстиславца — трагедию человека, потерпевшего поражение на чужбине от новых чисто эксплоататорских сил городского капитала, у Невежи — продолжение великого подвига «друкаря книг перед тем невиданных», искусство посада, творчество городских ремесленников, менее смелых, чем при Иване Грозном, а в книгах Радишевского — выявление идей и потребностей крупных служилых людей, которые выдвинули, но не сумели удержать Шуйского. Боярство как класс держалось за рукописную книгу. Очень сложная борьба всех этих взглядов и идей ведется в искусстве следующего столетия.

ГЛАВА ПЯТАЯ

КСИЛОГРАФИЯ В РУССКОЙ КНИГЕ XVII ВЕКА

Исторические и общественные основы

Гравюра в Москве XVII века весьма непохожа на ту, которую мы изучили, несмотря на то, что внешне как будто все осталось попрежнему. Как раньше, издаются книги для церкви, к которым добавляются немногие издания для нужд государства вроде «Уложения» царя Алексея Михайловича (без гравюр), для войска, для школы. В основном содержание книг с гравюрами все то же: Псалтыри, Апостолы, затем Евангелия, Библия. XVII век богат событиями. Но искусство мастеров книжной гравюры как будто идет мимо них. В начале XVII века вся страна зажжена пожаром крестьянской войны, борьбы народа с польскими и шведскими интервентами. Прямого отражения этого великого времени в гравюре нет. В дни, когда Козьма Минин созывал ополчение в Нижнем Новгороде, там работал и печатник Никита Фофанов; печатный станок был поставлен на службу общему делу. Но в патриотической брошюре Н. Фофанова, дошедшей до нас в одном экземпляре, не было гравюр. Когда гравюра вновь появляется в книге (с 1615 г.), в ней вновь та же традиционная тема, прежние «апостолы» или «цари Давиды». В России меняется многое. Ведутся войны. Со шведами в 1617 г. заключается мир, по которому Швеции уступается Балтийское побережье, Польше в 1618 г. пришлось отдать Смоленск. В 1632—1634 гг. — новая война с Польшей. С 1637 г. начинается пятилетнее героическое «Азовское сидение» казаков, захвативших важную для страны крепость. В 1649 г. вспыхивает восстание в Москве, в 1650 г.— в Новгороде и Пскове. В 1653 г. Земский собор в Москве объявляет войну Польше из-за Украины, ведшуюся тринадцать лет (1654—1667). Новое восстание вспыхивает в Москве в 1662 г. В 1670—1671 гг. загорается великая народная война под руководством Степана Разина. Все это как будто не касается русской книжной гравюры, как будто все русское изобразительное искусство проходит мимо больших событий. В иконе и фреске, как и в гравюре, нет никакого прямого отражения ни войн, ни народных движений. Едва ли такое отражение могло быть, если художники попрежнему снабжали гравюрами только книги церковного назначения и религиозного содержания.

Гораздо более близка к темам современной художникам истории была миниатюра. Но гравюра и миниатюра в XVII веке — две независимые одна от другой отрасли художественной деятельности, встречающиеся

только в сфере орнаментики. Орнамент XVII века один и в гравюре, и в росписи зданий, и в резьбе по дереву и металлу, и в рукописной книге с миниатюрами. В XVII веке русские мастера овладевают новой техникой — гравюрой на меди. Но в искусстве русской древней книжной гравюры абсолютно невозможно говорить, что одна техника с м е н я е т другую. После первого опыта в 1647—1649 гг. гравюра на меди не применяется в русской книге 30 лет, затем идет параллельно, не мешая и не воздействуя на гравюру на дереве. В XVIII веке, при совсем новых исторических обстоятельствах, гравюра на дереве будет обслуживать книгу церковную, гравюра на меди — гражданскую, светскую. В XVII веке такого разделения нет, хотя оно и предчувствуется.

Параллелей с живописью в книжной гравюре XVII века на редкость мало, с литературой — почти никаких. Развитие русской прозы, появление новелл, светских повестей — о Горе-Злосчастии, о Фроле Скобееве, о Савве Грудцыне,— исторических повестей, как и переводных авантюрных,— все это находит слабое отражение в гравюрах русской книги XVII века. Исключение представляет силлабическая поэзия 70—80-х годов; она будет отражена в гравюре на меди, например в изданиях произведений Симеона Полоцкого.

В середине века возникает «великий раскол». Старая русская церковь распадается на две. Появляется обширная полемическая литература. Церковная политика очень активна. Но отразилось ли это все в русской книжной гравюре? Патриарх Никон завел в Иверском монастыре на Валдае собственную типографию и выпустил там две книги, снабдив одну из них своим вымышленным гербом. Но эти книги — вне основного пути московской книжной гравюры, вне политики, как будто вне контактов с литературой, с событиями истории; русская книжная гравюра как будто все время «варится в собственном соку», откликается на появление новых украинских книг скорее, нежели на народные движения, остается узким, профессиональным искусством. Как будто большое здание Печатного двора — особая часть Москвы, заселенная печатниками (до сих пор в Москве есть «Печатников переулок»),— вне современности.

Все это, конечно, не так. Присматриваясь к гравюрам древних русских книг, мы видим, что мастера гравюры все же воплощали связи с жизнью и что связь у них была именно с живой действительностью, с бытом, с реальной жизнью простых людей, а не с литературой или даже с военной политикой государства. Имели ли какое-нибудь отражение в русской книжной гравюре польские войны? Только то, что в 1647 г. было подготовлено к изданию «Учение и хитрость ратного строения», вышедшее в 1649 г. Но в лицах, изображенных в церковных книгах на гравюрах персонажей, мы видим не традиционные «лики» святых, а обличия русских бородатых обыкновенных людей. Мы присутствуем при зарождении и развитии реалистического изображения национального облика русского человека. В живописи XVII века мы встречаемся, как с наиболее важной новинкой, с появлением и развитием «парсуны» — живописного портрета. В XVII веке начинают рисовать с натуры и на бумаге. В гравюрах на дереве в изображении голов поражает порой самый подлинный реализм, иногда, возможно, прямо портретный. Такая связь — поразительна, потому что она воплощается наперекор священным текстам. Гравюра на дереве здесь идет впереди других видов нашего изобразительного искусства. Высшей точкой этого реализма изображения живых лиц под видом евангелистов или псалмопевцев являются 20-е годы, время деятельности выдающегося мастера Кондрата Иванова, и конец 70-х годов, эпоха Симона Ушакова, Ф. Е. Зубова, А. Трухменского, гравера Варфоломея. В гравюре

XVII века много противоречивого. Художников было много. Были заезжие Григорий Поляк и Ян, очевидно, тоже поляк. Если мастера подписываются латинскими инициалами, то невольно возникает вопрос, не иноземец ли данный мастер.

Связь с жизнью, ее выражение в русской древней книжной гравюре есть, и, изучая ее внимательнее, мы видим в ней облики живых современников столетия Разина и протопопа Аввакума. Мы не удивляемся, узнавая, с какой страстностью наши «старообрядцы» искали и даже копировали Евангелие 1627 г. Им импонировало, очевидно, не только то, что оно было «филаретовское», дониконовское, до раскола, а также и то, что в лицах евангелистов они видели русские, привычные, любимые лица.

Еще одна немаловажная черта отличает русскую гравюру на дереве XVII века. Совершенно исключительное декоративное дарование проявили русские художники в обрамлениях своих фигур, в «полатках». Узорные, полные фантастической и вместе с тем национальной, народной красоты, эти «полатки», на выполнении которых в гравюрах специализировались теперь особые художники, свидетельствуют о том, как мастера наших древнерусских книжных гравюр, снабжая ими церковные книги, были далеки от узко-конфессиональных интересов. В своей деятельности они преследовали две цели: жизненная правда в изображении лица и красота в орнаментальной декорации «полаток». Любопытно, что лучшие достижения этой второй цели не всегда сопутствовали первой. Декоративные «полатки» создавались, например, в 50-х годах, когда рисунок фигур и голов оставлял желать лучшего.

В гравюре на дереве также появились большие и важные опыты отражения действительности и политики государства в целом: так надо расценить фронтиспис Библии 1663 г. с планом Москвы и с портретом царя Алексея Михайловича (что нами доказано документально). Гравюра на меди в этом отношении пойдет еще дальше.

Общие установки

В Москву, и вместе с тем в историю русского искусства, наша книжная гравюра возвращается после победы над интервентами. В 1615 г. в Москве восстанавливается печатание книг, попрежнему снабжаемых гравированными фронтисписными портретами канонических авторов. Как и раньше, широко применяются заставки, инициалы, «цветки» на полях. Наступает новый период, который, как нам думается, продолжался до 80-х годов XVII века. Два поколения в течение 65 лет сменились в нашем издательском деле, в нашей гравюре и во всем русском искусстве. И однако, прежде чем перейти к рассмотрению обширного и очень интересного материала этого периода, нам надо еще раз подвести итог развитию русской гравюры в XVI веке и определить новые историко-художественные и исторические задачи, вставшие перед изучаемым нами искусством в новом столетии.

Русская книжная гравюра, в первую очередь фигурная, изобразительная, доныне не учтена по-настоящему как часть всего нашего художественного наследия. Мы обследовали немногочисленную, но очень богатую проблемами русскую гравюру в книгах XVI века. Можно ли ее считать только «придатком» нашего изобразительного искусства, живописи в первую очередь? Мы считаем, что значение нашей русской книжной гравюры было гораздо бóльшим. Русская книжная гравюра в XVI и в начале XVII века количественно немногочисленна, но из всех отраслей нашего творчества она оказывается всего ближе стоящей к идеям прогрессивного гуманизма. Наше исследование привело нас к твердому убеждению, что все книгопечатание было в Москве не «заимствовано», а оригинально и высоко интересно. Наша гравюра не «копирует» и не находится под «влиянием»

Запада, как об этом твердили прежние писатели. Арка «Луки» 1564 г. связана с композицией Эргарда Шёна, но она коренным образом переосмыслена. Это приходится повторять по поводу всех работ Ивана Федорова. Для него характерно не слепое следование иконографической традиции, а свободное творческое беспокойное искание. Такой творческий контакт между русским и славянским — польским — художником, какой во Львове осуществлен был Иваном Федоровым и мастером W. S., не ведом всей нашей живописи XVI века.

Но не только поэтому надо знать русскую книжную гравюру ее первого пятидесятилетия. Историками начала XX в. русская культура XVI века противопоставлялась культуре XVII столетия. 26 ноября 1904 г. в Московском археологическом обществе был зачитан реферат А. И. Успенского «Стенопись Благовещенского собора».[1] Референт высказывал в нем «несогласие» с мнением И. Е. Забелина о том, «что XVI век в истории нашей иконописи надо считать эпохой наибольшего влияния Запада». А. И. Успенский считал, что «наша иконопись более всего находилась под влиянием Запада в XVII веке». «С этим мнением,— сообщает протокол,— не согласился проф. К. М. Быковский, поддерживающий взгляд И. Е. Забелина. В XVI веке иконопись на Руси настолько сильно была под влиянием Запада, и главным образом Италии, что трактовка многих сюжетов, типы святых, обстановка, доличное, подчас почти совсем не разнилась с таковыми в Италии, представляя чуть только не копии [!] последних. В XVII веке видно совсем иное, и общего в русской иконописи с западной найдется немного... Европа ушла в одну сторону, Русь — в другую... В произведениях европейских иконографов XVII века уже чувствуется и видна жизнь, тогда как у русских — застой и неподвижность».

Такую цитату мы сейчас перечитываем с чувством законной досады. В ней все бездоказательно, аподиктично и неточно. Мы не найдем в XVI веке ни одной иконы, фрески или гравюры, которые были бы «чуть только не копиями» западных образцов. В XVII веке у нас, конечно, не было как раз «застоя и неподвижности». В частности русская гравюра XVII века, которую мы должны будем изучить, не нуждается ни в апологетике, ни в реабилитации. Пренебрежительные отзывы о ней наших писателей XIX века остаются на их совести и в огромной мере объясняются их незнанием материала. Разнообразия решений и положительных художественных качеств в русской книжной гравюре XVII века гораздо больше, чем это казалось раньше.

В XVII веке множатся хорошо засвидетельствованные документами имена. Архив Печатного двора, в котором сохранялись материалы, начиная с 1620 г., впервые проработанные В. Е. Румянцевым,[2] дает нам много нового и интересного. Изучение библиотеки бывшей Синодальной типографии,[3] материалы Дворцового приказа [4] и других учреждений XVII века позволили составить весьма ценные указатели и справочники, которые гораздо более облегчают задачу определения личности и творческого метода русских мастеров, нежели публикации, посвященные XVI веку. История искусств и культуры вообще не может ограничиваться изучением одной лишь индивидуальности художника; нас интересуют социальные связи художника. В XVII веке художественная жизнь организована совершенно по-иному; совсем иными, нежели в XVI столетии, сделались функции гравера. С этого нам и надо начать. Надо учесть и еще одно: в XVI веке наибольшую изобретательность наши мастера гравюры вкладывали в з а с т а в к и, в XVII веке — в изображение ч е л о в е к а, его лица и затем в окружающую его «полатку». Изменились самые задачи гравюры в книге. Имели ли мы в XVI веке специалистов гравюры как особых мастеров

искусства или ремесла? Повидимому, нет. Васюк Никифоров «умеет резати резь всякую». Вспомним еще раз использованные нами материалы по делу Ивана Федорова с Гринем. Оставим в стороне даже вопрос, был ли сам Иван Федоров гравером. Важно то, что в актах этого дела даются четкие указания на то, чему обучал Иван Федоров Гриня; «малярству», столярному делу, «форшнайдерству», т. е. резьбе форм (гравюре на дереве) и — отдельно — резьбе букв на стали, печатанию во всех разновидностях. Гравюра в XVI веке входила в состав «универсальной» художественно-технической квалификации мастера — делателя книги. Труднее определить функции и физиономию рисовальщика гравюр, который мог совпадать с гравером в одном лице. XVII век вносит сюда решающую поправку. Андроник Невежа был последним «универсалом» нашей старопечатной книги: типографом, художником, гравером. Радишевский был, вероятно, уже только типографом. В смете 1612 г. санкционировано деление: «мастер», «знаменщик», «резец», что не означает, разумеется, невозможности отдельным лицам быть одновременно и тем, и другим, и третьим. Мы встретим случаи такого совмещения, ознакомимся и со случаями перехода из «знаменщиков» в «резцы». Важно иное: XVII век узаконил и санкционировал специализацию гравера в книжном деле. Его труд в типографии квалифицируется и оценивается выше труда художника-рисовальщика. В XVII веке налицо еще один новый тип граверов, вышедших из рядов Серебряной и Оружейной палат. Эти мастера принесут с собой гравюру на металле и вместе с ней положат конец нашей ксилографии, которую мы изучали до сих пор и которую надо будет на материале XVII века изучить в данной главе. Эту историю московской гравюры XVII века следует начинать с Никиты Фофанова.

Первые издания Фофанова

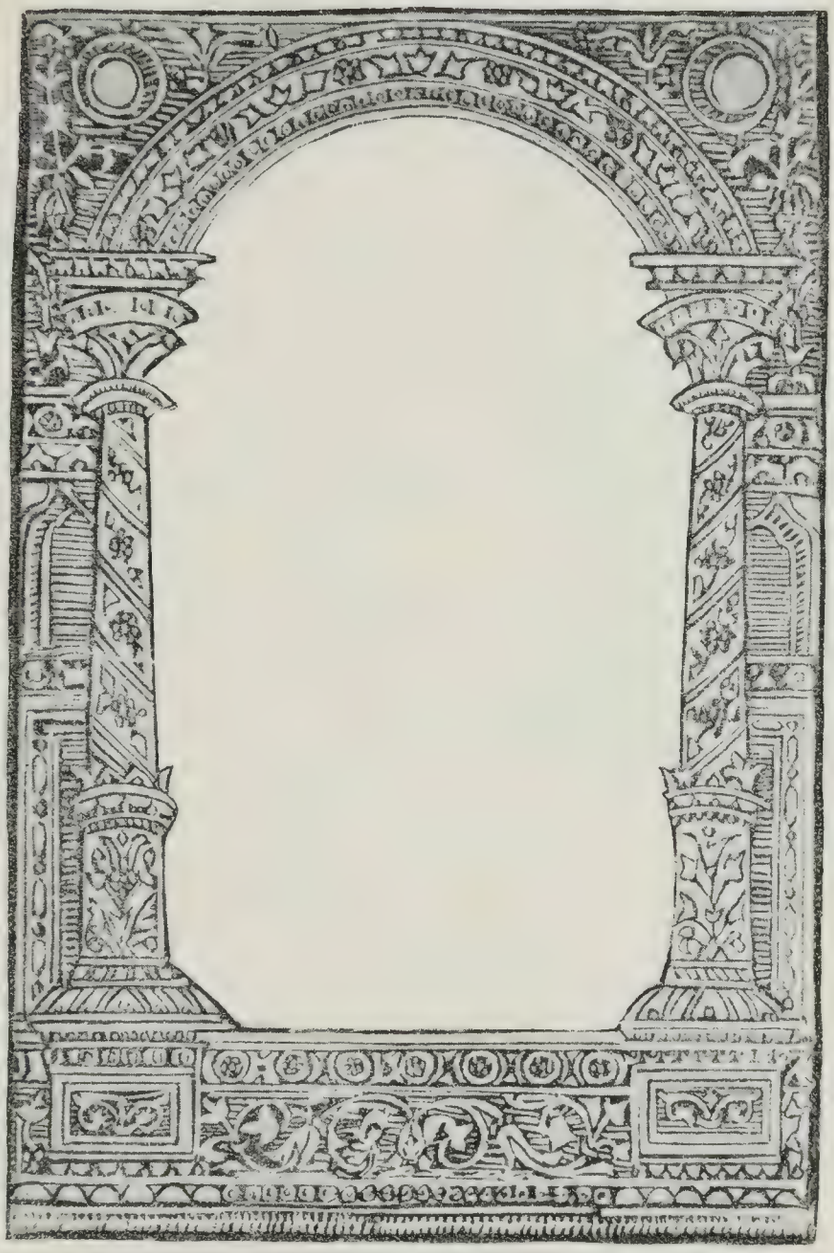
Никита Фофанов, работавший в Нижнем Новгороде, вернулся в Москву со своим станом; были собраны «разбежавшиеся хитрые люди». Издательство в Москве начало свою деятельность 6 января 1615 г. с печатания Псалтыри,[5] которая имеет гравюру, сразу же вводящую нас в уже привычный круг образов. Но стиль XVII века дает себя знать. Давид, изображенный на фронтисписе Псалтыри 1615 г., отнюдь не повторяет известных нам псалмопевцев XVI века. Ближе всего он к слободской Псалтыри 1577 г. Высоко посаженная фигура Давида представляется увиденной как бы в окно. От идеи триумфального увенчания аркой ничего не осталось. Арка трактована как сплошное поле для штриховки и узора. Сохранились два, идущие еще от Ивана Федорова, круглых оконца вверху; но листья и стебли обрамляют и их. Листьями и цветами перевиты скромные колонки, по сторонам которых открываются килевидной формы оконца. Внизу совсем уничтожена перспективность цоколей, бывшая еще налицо в «Давиде» 1577 г. И здесь доминирует плоскостной узор, белый на штрихованном поле. Фигура Давида сдвинута влево, голова наклонена вперед, вследствие чего нарушена центричность композиции. Давид сидит на узорной подушке. Его одеяние снабжено узорной каймой, почти как на гравюре 1577 г. Складки, прочерченные довольно уверенно, также близко напоминают «слободского» Давида. Но голова в трехконечной короне сделана лучше. Она благообразнее и человечнее. Тумбочка гравюры 1577 г. заменена столиком; на нем чернильница, перочинный нож и довольно изящный подсвечник. Сам столик — расписной и легкий. Пол покрыт ромбическим узором, без попыток дать какую-либо перспективу, но важным новым моментом является штриховка вверху пола, очевидно означающая затенение. Вся гравюра декоративна; в ней нет вычурности или слишком большой сложности. Она хорошо согласуется в развороте с соседней страницей;

53. Давид. Фронтиспис Псалтыри (Москва, 1615 и след.)

верхний край гравюры приходится на одном уровне с верхом заставки, но полоса правой страницы не опускается на полную нижнюю черту фронтисписа; быть может, здесь предполагали поместить особую «красную строку». Стиль заглавных букв и вязи соответствует общему узорочью. По сравнению с Псалтырью 1577 г. издание 1615 г. делает шаг вперед: оно лучше как в художественном, так и в техническом отношении.

Любопытно, что мастер Псалтыри 1615 г., подражавший слободскому изданию А. Невежи, почти немедленно сам становится объектом подражания. 3 октября 1619 г. выходит в тираже 1030 экземпляров новая Псалтырь, того же размера, с гравюрой чуть меньше описанной.[6] Печатал это новое издание «софийский поп» — новгородец? — Никон, и надо сказать, что сделал это неважно. Гравюра 1619 г. является во всем подражанием ксилографии 1615 г. Однако не одним только подражанием, но и упрощением. Все линии сделались толще. Гравюра 1619 г. явно примитивнее: она чернее, более решительна и смела в сочетании пятен. Нож в руке гравера 1619 г. несравненно менее уверен. Многие линии «зарезаны», узор перебит и испорчен, рисунок спутан. Лицо кажется недовольным. Вряд ли все эти особенности сознательны. У нас нет данных и повода отрицать неумелость иных старых наших мастеров гравюры. Но все отношение современного искусствопонимания к примитиву — иное, чем раньше. Гравюра 1619 г. имеет не только нечто свое характерное, но, возможно, и нечто свое наивно-привлекательное. Она, без сомнения, выполнена была другим гравером, нежели тем, кто резал на дереве гравюру 1615 г. Копия выполнена не «зеркально», а «прямо». На это стоит обратить внимание. Русские люди, за немногими исключениями, очень бережно относились к прототипу. «Перевернуть» рисунок было недопустимо из соображений иконографических: благословлять надо правой рукой, писать — тоже. Заметим, что и чисто композиционные моменты играли во всем этом свою роль. Фигуры на фронтисписных гравюрах должны были быть повернуты в сторону текста. Фронтиспис и первая страница — правая — разворота должны были образовать некое единство. В его построении вполне естественно требование выдержать центр. Повернутое в сторону от середины разворота изображение канонического автора, очевидно, шокировало русского человека. Поворот влево гравюр в силу этого почти не встречается.

Техника работы в XVII веке нам более известна, чем в XVI. Рисунок, подлежащий гравированию, воспроизведению в печати, наносится художником непосредственно на доску. Его «обрезают», превращая рисунок в выпуклую игру линий над срезанными местами поверхности доски. Его накатывают краской и печатают, причем оттиск, естественно, получается «зеркальным», как всякий след на бумаге приложенной к ней, притиснутой, отраженной на ней формы. Но рисунок можно и не непосредственно рисовать на доске. На Западе в это время достаточно умело и часто пользовались зеркалом, нанося на доску не самый оригинал, а изображая на ней зеркальное отражение его. У нас это вряд ли практиковалось. Зеркала в Москве XVI—XVII веков не мыслятся в обиходе типографии. Рисунок для гравюры у нас, повидимому, выполнялся отдельно на прозрачной бумаге (промасленной) и наклеивался потом на доску лицом вниз. С обратной стороны он был вполне отчетливо виден. Его можно было, жертвуя бумагой, обрезать ножом. При калькировании, при натирании задней стороны рисунка углем или какой-либо краской, оставляющей след (красным мелом), можно было, путем обводки рисунка твердым тупым инструментом, получить на доске (поверхность последней в этих случаях покрывалась легким слоем белил) вполне



54. Обрамление фронтисписа Псалтыри 1619 и 1650 гг.

точный абрис рисунка; но он был бы выполнен на доске в том же направлении, как и оригинал, т. е. в отпечатке дал бы зеркальное отражение. Так как с этим боролись, то выполнение рисунков на прозрачной бумаге и наклеивание их на доску оставалось главным способом. Мыслим, конечно, был и другой прием иконописцев. Рисунок на тонкой бумаге клали на доску лицом вниз и *притирали* его. Если рисунок сам был выполнен углем, то след его оставался на доске в перевернутом виде. Его приходилось только потом внимательно обводить на самой доске, ибо точности в деталях этот прием не может дать. «Припорох» (пробивка линий булавкой, с последующим «припорашиванием» их угольным порошком), проводился чаще в иконах; по отношению к гравюрам на дереве важно указать, что ни одного оригинала их «перевода» не сохранилось.[7] Техника *переноса* рисунков, равно как и техника *гравирования*, стояла, очевидно в XVII веке на большой высоте. Заметим сразу же, что техника самого *печатания*, наоборот, в XVII веке не продвинулась вперед. В течение почти всего столетия печатная краска русских книг оставляет желать лучшего. Много книг напечатано просто небрежно; краска, разбавленная олифой, пачкает, образует расплывающиеся пятна. Прием печатания сначала красного, потом черного остается и в XVII веке тем же, что при Федорове. Мы встретим, впрочем, случаи гравюр, напечатанных красной краской. Сочетание черной гравюры с красной наборной рамкой придает декоративный вид некоторым книгам второй половины XVII века.

XVII век знает названия ряда инструментов для резьбы как на дереве (исключительно на груше), так и на металле. В ходу была печать гравюр (антиминсов) на олове (выпуклая) еще до того, как в России была освоена углубленная гравюра на меди. Давно практиковалось резание пунсонов на стали. Инструментарий был одинаков. В смете 1612 г., которой мы касались, названы «рылцы и резцы». Слово «рылец» («рыльцо») в применении к гравюре никем не объяснялось. Автору данного труда представляется возможным выводить его из корня «рыть»; рылец — это инструмент для «рытья» доски, для изымания из ее поверхности белых мест, некое подобие «круглого долотца».[8] В документах архива Печатного двора сохранилось упоминание о приобретении «долотцев, клепиков, долотцев кривых, щеток, маленьких резцов стальных немецких, долотцев круглых». В других местах упоминаются «ножи угорские», «клепики угорские». Можно не углубляться в технологическую номенклатуру; интересно отметить существование рядом с иноземными также и русских инструментов.

Кто делал первые московские гравюры на дереве после возвращения типографии в Москву? Прямых документальных показаний на этот счет у нас нет, но сопоставление дат и самих произведений позволяет уже по поводу первой новой московской гравюры XVII века назвать имя ее создателя: им был, по всей вероятности, один из самых плодовитых и авторитетных мастеров русской книжной гравюры — *Кондратий Иванов*.[9]

Напомним, что в 1612 г. одно имя гравера нам уже стало известным: Афанасия Никонова. Из имен, упомянутых в 1612 г., нам удалось найти потом только имя Сергеева. Афанасий Никонов исчезает. Если он выполнил заставки Устава 1610 г., то приписать ему «Давида» 1615 г. нельзя.

Кондратий Иванов

В 1614 и в 1616 гг. Кондратий Иванов упоминается в делах Оружейной палаты в звании «оружейного приказу мастера, резца и наводника». Последнее выражение надо понимать как термин, относящийся к рисунку, наведению на доску — металлическую по Оружейному приказу, деревянную по Печатно-

му двору — изображения или узора, которые надо будет вырезать. В 1615 г. Печатный двор только организуется; он находится в Кремле. Когда в 1620 г. он переедет на свое основное место — на Никольскую улицу, Кондратий Иванов уже будет его мастером. Помимо хронологического совпадения (заметим, что в течение десятилетия 1610—1620 гг. имена Афанасия Никонова и Кондратия Иванова — единственные имена московских резцов), есть и стилистические основания приписывать «Давида»» 1615 г. именно последнему. Несомненной работой Кондратия Иванова, удостоверенной выходными сведениями, является Апостол 1623 г. Это издание снабжено гравюрой, изображающей евангелиста Луку. «Лука» 1623 г. — переиздание того же изображения из Апостола 1621 г., вышедшего без указания имени его печатника.[10] Оба издания Апостола, которые были, несомненно, делом рук Кондратия Иванова, восходят к типу, созданному Андроником Невежей. Обращение к Невеже — вот что характерно для Кондратия Иванова. Если он в 1621—1623 гг. использует невеженского Апостола, то, очевидно, он же в 1615 г. нашел себе образец в невежинской слободской Псалтыри. «Давида» можно было бы взять в 1615 г. из других источников, хотя бы из миниатюр, если не хотелось прибегать к зарубежным изданиям; и выбор невежинского образца показателен. Заставки своих изданий К. Иванов также порой копирует с невежинских. Резал он их сам; на это сохранились указания в документах.

55. Увеличение головы Давида с фронтисписа Псалтыри 1619 — 1650 гг.

Все, что мы отметили в технике и стилистике «Давида» 1615 г., вполне совпадает с приемами удостоверенных гравюр Кондратия Иванова, несколько более поздних. Он был хорошим мастером ксилографии. Приписать ему доску из Псалтыри 1619 г., конечно, нельзя: эта последняя вырезана ученической рукой, возможно — одним из тех «резцов», которые будут работать на Печатном дворе в 1620-х годах.

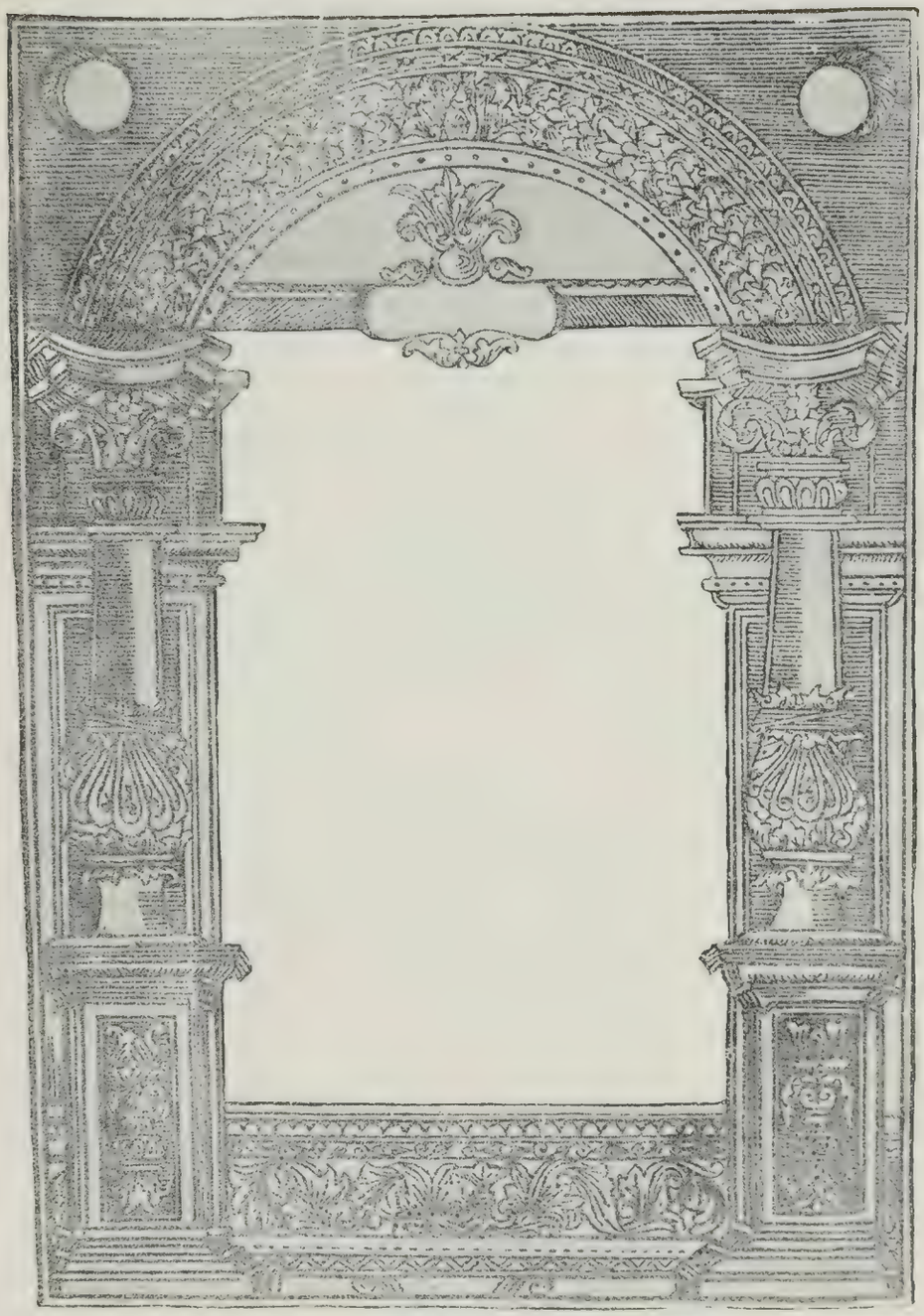
Третье десятилетие приносит с собой быстрый подъем в практике всего нашего книгопечатания. Работают четыре мастера: Кондратий Иванов, управляющий двумя «станами», Никита Фофанов, упомянутый уже «софийский поп» Никон и Иосиф Кириллов, известный как шрифтовик. У них большой штат. Никон работал где-то на стороне, но Фофанов и Иванов были представителями государственного издательства. В документе, публикуемом нами ниже и относящемся к 1620 г., сказано, что под началом Кондратия Иванова находились наборщики, разборщики, тередорщики, батыйщики, всего по 10 человек на стан. В 1620 г. Кондратий Иванов получает 20 рублей годового жалованья, с 1621 г.— тридцать. Это — два оклада, очевидно — знаменщика и резца. При кондратьевых станах не было ни рисовальщиков, ни граверов, помимо него самого; но вообще в составе работников Печатного двора уже с 1617 г. упоминается

резец Михаил Осипов, с 1621 г.— Федор Никонов. Наиболее интересным именем могло бы для нас быть имя гравера Ивана Фофанова, брата известного издателя — печатника Никиты Фофанова; но Иван этот в 1620 г. был словолитцем, был уволен в 1622 г. и только с 1625 г. вновь появляется в списках резцов Печатного двора.[11] Данные три имени мало что говорят нам. Михаил Осипов режет «строки» (вязь), «кресты к потребникам» (до нас дошел один большой Требник 1625 г.),[12] делает «коробку с нутреным замком, в чем ему класть заставочные деревья на чем резати заставицы». Делает он также доску («тщицу») медную для переплетов, штамп (для тиснения кожи) и «наугольники». В 1637 г. Михаил Осипов попался в воровстве и был уволен вместе со знаменщиком Филиппом Антиповым.[13] Федор Никонов упомянут как резец дважды — в 1621 и в 1622 гг., но без указания на характер производимых им работ; оба раза — рядом с Михаилом Осиповым, но на втором после него месте; он получает тот же оклад, как и Осипов,— «по три рубля человеку». Вероятно, он был гравером заставок, вязи и других мелочей. Иван Фофанов в 1620 г. получает 9 рублей жалования и двенадцать юфтей натурного довольствия. Он делает и «дверь деревянную с железными крюки» и «подмост». Он «бражничает»; его увольняют и принимают вновь; умер он в 1646 г.; вряд ли он что-либо резал в 20-х годах, кроме украшений, медных строк или штампов для переплетов. Среди всех этих имен вполне реальным остается для нас лишь имя Кондратия Иванова. Только его можно представлять себе как мастера фигурных гравюр, которые изготовляются в XVII веке, начиная с 20-х годов, в большом количестве.

Именем Кондратия Иванова как печатника помечены две книги: Триодь 1621 г. и Апостол 1623 г. Обе эти книги напечатаны специально им изготовленным шрифтом. Апостол 1621 г., выпущенный без указания имени мастера, имеет фронтиспис, упомянутое изображение Луки, использованное и в 1623 г. С этой интересной гравюры мы можем начать изучение книжной гравюры XVII века.

«Лука» Апостола 1621—1623 гг.— откровенная копия невежинского, 1597 г. На месте подписи Невежи расположен пунктир. Это доказательство того, что мастер XVII века имел перед собой экземпляр именно первого издания Невежи, а не его переиздание 1606 г., когда подпись была уже срезана и пунктир был бы неоправдан. Как всякая копия, вариант «Луки» 1621—1623 гг., конечно, хуже тщательного и красивого Апостола 1597 г. Копия в общем довольно точна. Она даже уточняет Невежу — у последнего Лука не успел дописать на таблице, прислоненной к нему: «первое убо сло» (во). В 1621 г. этот текст закончен, только не вышла буква «у». Лицо и фигура самого апостола скопированы достаточно хорошо. В рисунке столика усилена обратная перспектива. В рисунке рамки сохранены не понятые Невежей следы раккурсного сокращения карнизов и цоколей. Гравер 1621 г. исказил и рисунок передней ножки сидения Луки. В колоннах он меняет положение затеняющих штрихов, перерисовав их с оригинала прямо на доску, почему получалось зеркальное отражение. Изменились также и затенения в капителях колонн. Штриховка везде примитивнее, проще, суммарнее невежинской. Но нельзя сказать, что «Луку» 1621 г. резал дилетант. В гравюре довольно много точек и пунктира, что, как легко сообразить, труднее всего вырезать. Орнаментация цоколей внизу заменена новой; изменен также и орнамент по середине арки.

Благодаря более суммарно трактованной штриховке, гравюра 1621 г. представляется прозрачнее невежинской. Не удалась граверу 1621 г. диагональная штриховка на балке над головой Луки: диагональная резьба



56. Обрамление фронтисписа Апостола работы К. Иванова, 1621 г.

наиболее трудна при продольном распиле гравируемой доски. Обращение к Невеже, к его произведению, сделанному четверть века до того, характерно само по себе. Русская книжная гравюра XVII века образует прочную цепь традиции и стиля. Она как будто отгораживается от современной ей живописи. Графика воспринимается как нечто вполне самостоятельное. Мы вовсе не можем ее во всем оправдать. Гравюра Апостола 1623 г., несмотря на то, что это последнее издание вышло с именем типографа — самого Кондратия Иванова, напечатана настолько хуже гравюры 1621 г., что производит, на первый взгляд, впечатление совсем новой, более примитивной. Помимо отмеченного выше низкого качества печатной краски, надо обратить внимание и на отрицательную часто роль бумаги. Попрежнему привозная, иногда даже английская,[14] бумага XVII века — рыхлая и неровная — перед печатанием смачивалась; в процессе пачатания начинала съеживаться, образовывая складки, т. е. белые прорывы, в рисунке самой гравюры. Краску она принимала неравномерно. Образцовых экземпляров русских старопечатных книг мало. Все они к тому же носят следы очень усердного чтения и не очень бережного с ними обращения. При переплете книгу часто безжалостно обрезали, причем не щадили и гравюр. И все же московская книга сохраняет свое лицо. В XVII веке оно будет неожиданно обогащено и усложнено.

Апостол Кондратия Иванова понравился: та же гравюра повторена в изданиях 1631, 1633 и 1635 гг.. затем в 1644 и 1648 гг.[15]

Все силы нового московского издательства были сосредоточены на создании крупных высококачественных книг. В их числе необходимо должно было быть и Евангелие. Начиная с 1621 г., московский Печатный двор заботится о новом, снабженном гравюрами, издании Четвероевангелия. В одном из впервые публикуемых нами документов Расходных книг Печатного двора мы читаем под 1621 г.: «Мастер Кондратий Иванов взял свеч сальных 20, денежных, марта в 5 день евангелистов резать». Это издание осуществилось только через 6 лет. Под 1626 г.: «Декабря в 5 день мастеру Кондратию Иванову... что он режет евангелисты», «Генваря 28 день мастеру Кондратью Иванову... что он режет к евангелистам ставицы и прописные слова».[16] Евангелие 1627 г. сделалось центральным и стандартным изданием всего XVII века. Оно переиздавалось, с теми или иными вариантами, 40 лет. Его анализ обязателен; перед ним и после Апостолов 1621—1623 гг. в Москве, по существу, появилась только одна интересная для нас книга — Псалтырь 1625 г. В 1622 г. маленького размера Псалтырь была повторена Никитой Фофановым с доской 1615 г.;[17] но через 3 года Псалтырь, без указания на то, кто ее печатал, была выпущена в крупном формате. Прежде чем мы приступим к рассмотрению Евангелия 1627 г., будет интересно остановиться на этой Псалтыри 1625 г., тем более, что она дает нам хороший предлог сопоставить московскую гравюру того времени не только с предшествующей, но и с современной ей зарубежной.

Украинские примеры

Под последней мы должны, прежде всего, разуметь украинскую гравюру, которая переживает в это время блестящий расцвет. Киевская типография становится центром высококачественного и широкого книгоиздательства. При типографии Печерской лавры работают мастера, создавшие свой стиль и свой образный репертуар, который впоследствии, во второй половине XVII века, окажет ощутимое воздействие и на московское искусство. Интересно, что в списке киевских мастеров значатся «изобразители», не «знаменщики» и «резцы», как в Москве.[18] В киевской книге гораздо труднее отделить индивидуальность рисовальщика от личности техника-исполнителя,

что легко удавалось в московской. Но основные характерные черты киевской гравюры, а также всей украинской данного времени бросаются в глаза.

Украинская книга, особенно западная, гораздо ближе подходит к европейским образцам, нежели московская. Титульная рамка «Зерцала богословия», напечатанного в Почаеве в 1618 г. Кириллом Транквиллионом Ставровецким,[19] представляет собой копию рамки «Heures de Nostre Dame» знаменитого нидерландского издателя Кристофа Плантена, вышедших в 1565 г.,[20] — копию весьма точную, без малейшей творческой переработки, какой было столь много у Ивана Федорова. Это, однако, единственный случай откровенного заимствования, в котором разница между оригиналом и его повторением сводится только к техническому упрощению. Рамка стрятинских изданий Гедеона Балабана (Служебник 1604 г., Требник 1606 г.), перешедшая потом в Киев (Служебник 1620 г.), имеет внизу двух единорогов, устремившихся друг другу навстречу, совсем как единорог и олень в «Книге образцов» Осты 1557 г. Рамки малых украинских изданий дают варианты и более близких примеров и, в свою очередь, оказывают воздействие на белорусские. Очень эффектна рамка Евангелия, изданного в 1606 г. в Крилосе — на 10 лет раньше обрамления, уже упомянутого выше, Евангелия из Евье, белорусского. Последнее, при всей общности деталей с виленскими изданиями, по композиции явно напоминает крилосское,[21] которое, конечно, в таких мотивах, как ангелы с мандолиной и арфой, использует западные образцы. Но как раз в этом последнем издании налицо безусловно оригинальная гравюра, изображающая стоящего во весь рост святого Каллиста; его образ связывается, с одной стороны, с более ранним «Григорием» из Стрятина (Служебник 1604 г.),[22] с другой — через киевский, упомянутый выше, Служебник 1620 г.— с поздними московскими изданиями. Именно этому образцу «святого мужа», стоящего перед зрителем в спокойной фронтальной позе, обрамленного полукруглой, но вовсе не архитектонической рамкой, суждено будет сменить в конце века московский традиционный тип канонизованного автора в «полатке». Украинский вариант интересен тем, что он вводит в роли обязательного элемента изображение почвы с цветами:[23] намек на пейзаж, который получит в позднейшей украинской графике широкое распространение. Обе типографии Балабанов — стрятинская и крилосская — поддерживали связь через Федора Юрьевича Балабана с Италией; в библиотеке Гедеона Балабана были книги на всех языках, в том числе Библия на пяти языках.[24]

Нет сомнения, что развитие украинской гравюры шло своим самобытным путем; подобно московской, украинская гравюра — особая ветвь славянского искусства. Техника балабановских изданий достаточно высока, но избегает каких-либо трудностей и пользуется широко наборным орнаментом. Невольно создается впечатление, что ранние украинские ксилографии созданы скорее под воздействием гравюр на меди. У них тонкие компактные штрихи, совсем отсутствует напряжение черного пятна или контура. Но все они очень декоративны.

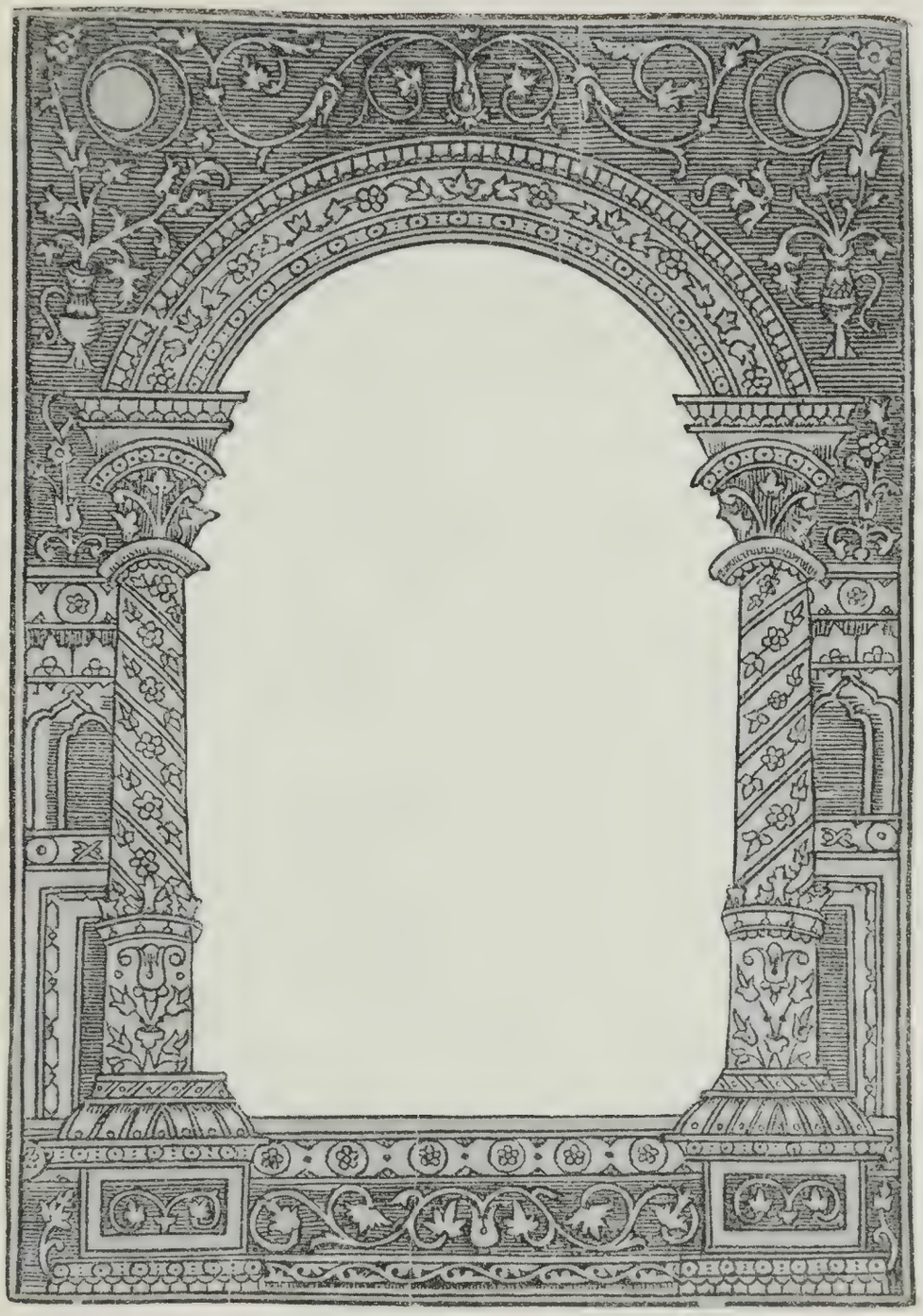
В Киеве и во Львове, которые заполняют своей продукцией следующие годы, гравюра будет несколько иная. В известном киевском «Анфологионе» 1618 г. гравюры евангелистов являются отдаленными и упрощенными вариациями композиций все того же «виленского маньериста», с которым мы познакомились на примере изданий Мстиславца. В «Беседах Златоуста» — издании, которое имело особый успех,— титульный лист снабжен изображениями Петра и Павла, чьи фигуры, вписанные в тонкие арки, стоят на земле с цветами; вверху — евангелисты в медальонах

и изображение «Сошествия святого духа», внизу — пейзажно-реалистические виды киевских святынь. Самая книга, как и последующая знаменитая Триодь Постная 1627 г., иллюстрирована разбросанными в тексте малыми гравюрками. В «Беседах Златоуста» 1624 г. имеется гравюра, изображающая традиционного Луку в интерьере с углубленной (хотя и спутанной) перспективой, пишущим за столом, перед которым видна весьма реалистическая фигура символического тельца.[25] Мастер «Т. Т.» (так подписался он на гравюре) менее самостоятелен, чем московские мастера. В четвертинской Псалтыри, наконец (вышедшей в том же 1625 г.,[26] как и московская), особенно явственно сказывается коренное отличие московской гравюры от украинской.

Их дороги, действительно, разошлись весьма далеко. В украинской Псалтыри коленопреклоненный Давид изображен на фоне пейзажа; в верхнем правом углу изображено представшее псалмопевцу древнееврейское имя — Иегве. У ног Давида лежит арфа. Слева виднеется город. Небольшая сравнительно гравюра выполнена с явным стремлением создать реалистическое изображение. На узкой вьющейся дорожке видны даже следы ног Давида, ушедшего из своего дворца в пустыню. Вся композиция вызывает в памяти многие польские примеры. Укажем хотя бы на хранящиеся в Кракове ксилографические доски.[27] В России Давида можно нередко встретить в рукописных Псалтырях на фоне неба, но он всегда стоит, обстановка вокруг него не конкретизована. Четвертинский «Давид» показывает, к а к молился псалмопевец. Московская гравюра не этим интересуется. Ее занимает другое: к т о был псалмопевец.

Псалтырь 1625 г.

«Давид» московской Псалтыри 1625 г.[28] изображен под аркой, пишущим между двух колонн, разрисованных диагональным цветочным узором, на белом фоне; пол расчерчен ромбами, подножие дано в обратной перспективе. Мы все это уже видели. Перед нами вариант гравюры 1615 г., в которой были и колонны с диагонально расположенным цветочным узором, и расчерченный пол, и затенение его в глубине. Но вариант 1625 г. укрупнен и усложнен. Узорочье над аркой приподнято, вокруг Давида больше пространства. Большей по формату сделана и вся книга. В некоторых деталях укрупнение производит впечатление несколько наивное. Так, совсем произвольно ножки сидения Давида продолжены до края рамки, причем они утратили всякую конструктивность. Несмотря на все эти изменения, нет основания сомневаться, что «Давида» 1625 г. сделал тот же мастер, который выполнил и фронтиспис Псалтыри 1615 г. Мы узнаем во всем руку и индивидуальность Кондратия Иванова. Гравюру 1625 г. отличает также и присущая всем его ксилографиям производственная добротность: она хорошо печаталась. Эта же доска повторена в издании Псалтыри 1627 и 1632 гг. (два раза), в 1634, в 1636, затем в 1640 гг., когда она дала незначительную трещину; кроме того, в 1642, 1649, 1651, 1653, 1658, 1669 гг., в последний раз — в 1671 г., находясь в работе 46 лет.[29] Доска 1615 г. поработала еще больше: помимо упомянутого переиздания 1622 г., она, постепенно портясь, встречается в изданиях Псалтыри 1631, 1636, 1638, 1641, 1642, 1645 (два раза), 1647, 1649 (два раза), 1650, 1651, 1652, 1654 и, наконец, 1660 гг., выдержав рекордное количество оттисков.[30] Доска никоновской Псалтыри 1619 г. встречается в XVII веке только еще раз — в 1650 г.,[31] когда было выпущено два издания Псалтыри. Книга псалмов остается наиболее популярной из всех московских церковно-славянских изданий; если гравюра 1615 г., повторенная по меньшей мере в 18 изданиях, представляется несколько «популярнее», нежели ее более крупный и импозантный вариант 1625 г. (употребленный в 14



57. Обрамление фронтисписа Псалтыри 1625 г.

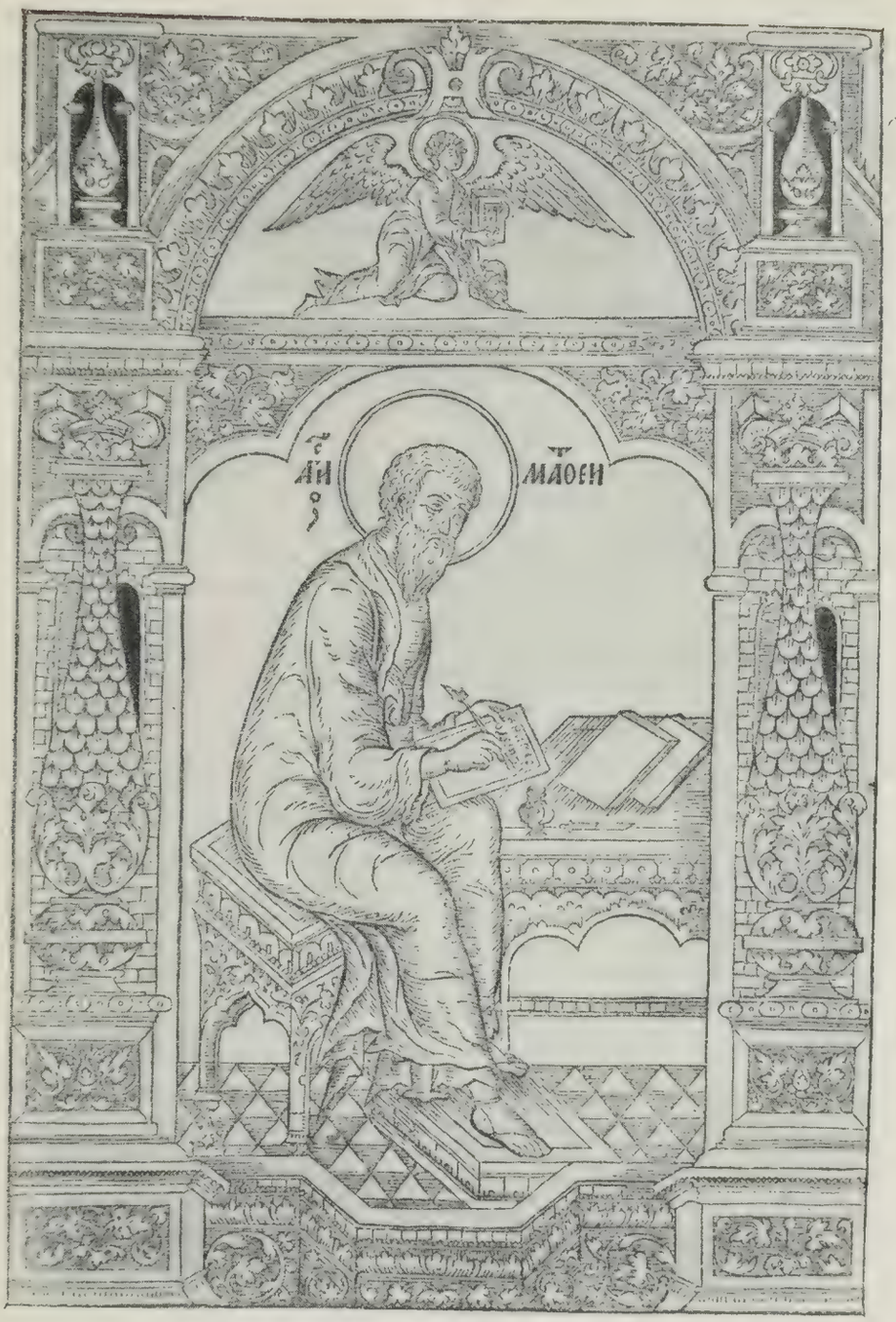
изданиях), то это объясняется, очевидно, соображениями экономическими — потребностью в Псалтыри дешевого формата, «в четверку». Поражает устойчивость вкусов читателей и издателей московской книги. Украинскому «Давиду» четвертинского издания 1625 г.— гравюре, по качеству своему второстепенной, но по своим стилистическим тенденциям реалистической,— противостоит, таким образом, московский «Давид», гравюра чисто декоративная по замыслу и манере исполнения. В московском издании оказалось воплощенным в первую очередь стремление к узорочью, к художественной орнаментации книги.

В XVII веке мы увидим появление на московском рынке книг, напечатанных в Киеве, и убедимся в той значительной роли, которую сыграли в Москве не только украинские писатели, но и украинские художники книги. Но московской книжной гравюре в то время, в 20-х годах, надлежало сказать свое, может быть, самое веское слово. Мы имеем в виду издание замечательного Евангелия 1627 г.— книги, на которую было потрачено немало усилий и которая сделалась во многих отношениях образцовой.

Евангелие 1627 г.

Мы убеждены, что именно для нее выполнял в 1621 г. гравюрные работы Кондратий Иванов. По документальным данным, для исполнения рисунков фигур евангелистов был привлечен известнейший из «строгановских» (по существу — московских) иконописцев — Прокопий Чирин. В актах «129 года» (1620—1621) значится выплата ему поденных сумм из Печатного приказа: «корму по 3 алтына по 2 деньги на день».[32] Так как выплата эта продолжалась только в течение одного года, есть основания думать, что Чирин умер около этого времени. Его место в Оружейной палате занято было лишь с 1650 г. Репутация его стояла и при жизни и по смерти очень высоко. Сохраняются его подписные иконы, и у нас есть возможность сопоставить живописную и графическую манеру одного и того же мастера по памятникам, документально засвидетельствованным.

Неожиданным оказывается уже первый результат сравнения. Три гравюры, опубликованные в Евангелии 1627 г., ничем не похожи на тонкие, ювелирно-манерные иконы, подписанные Чириным и относящиеся, как правило, к ранним годам XVII века. Наши собиратели и изучатели иконы ценили Чирина именно за эти черты: за доведенную до виртуозности отделку, изящество, стройность, узорность.[33] Его краски порой сдерживаются изобильным применением золота. Иконы Чирина — своего рода драгоценность, это, если угодно, живопись, ставшая графической миниатюрой. В гравюрах же 1627 г. мы видим нечто совсем иное: спокойствие, уравновешенность форм, гармоничность объемов; в них нет никакой нарочитой утонченности и гораздо меньше узорочья, чем в Евангелии Радишевского. Если бы не документы, никто не решился бы, на основании таких подписных икон Чирина, как его «Федор Стратилат» или «Иоанн Воин», приписать ему же авторство композиций первых трех евангелистов 1627 г. Но документы остаются в силе, и объяснить расхождение между стилем подписных икон Чирина и гравюр 1627 г. можно несколькими путями. Можно предположить, во-первых, что стиль Чирина-живописца эволюционировал и в 1620 г. был не тот, что в 1601 г.,— стал монументальнее и спокойнее. Если не самому Прокопию Чирину, то близкому мастеру принадлежат иконы вроде «Алексея митрополита» Третьяковской галлереи, в которых больше общего с гравюрами 1627 г.[34] Можно также допустить, что для гравюр Чирин вообще считал себя обязанным работать иначе, чем для икон,— более просто. Безусловно следует учесть и то, что, поскольку композиции выполнялись для печати мастером с таким опытом

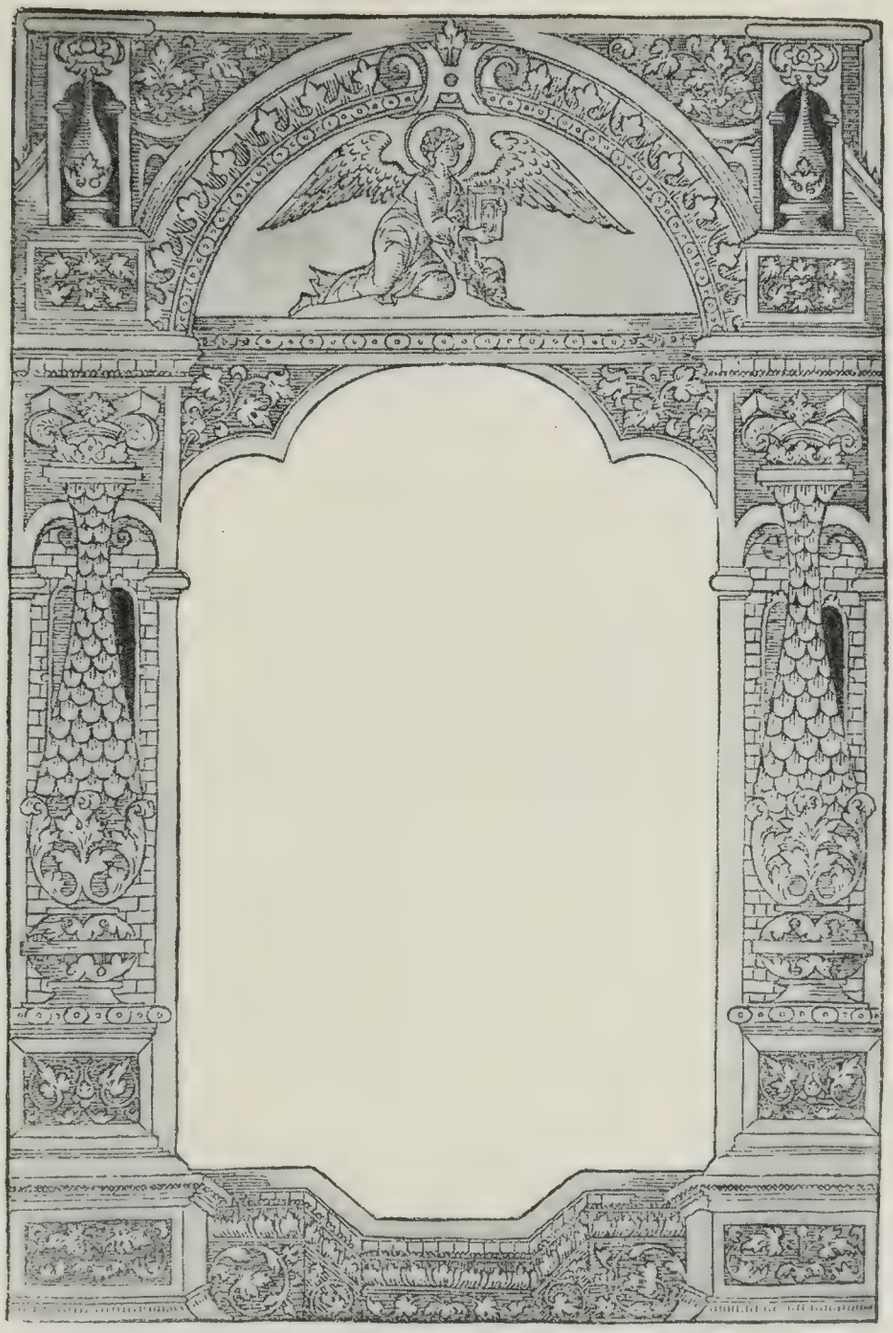


58. Матфей. Фронтиспис I части Евангелия
(К. Иванов, Москва, 1627)

и навыком, как Кондратий Иванов, последний мог сознательно изменить рисунки Чирина, подчинить их своему книжному стилю. Можно — и это было бы наиболее вероятным — допустить и то, что гравюры 1627 г. вообще выполнены не по рисункам Чирина 1621 г., что после смерти художника его работа, как и работа гравера — Кондратия Иванова, применения в книге не получила, издание остановилось, было через 5—6 лет возобновлено одним уже Кондратием Ивановым. В случае принятия последней гипотезы не только окажется объясненным стилистическое различие между подписными иконами Чирина и гравюрами 1627 г., но в какой-то мере станет понятным перерыв в работах по изданию книги, которая по своему содержанию и назначению была наиболее важным из всех тогдашних изданий. Однако другого мастера-«наводника», который после смерти Чирина мог бы выполнить рисунок гравюр, мы, кроме Кондратия Иванова, для данной эпохи не знаем. В 20-х годах работает на Печатном дворе знаменщик Дмитрий Исаев. Но его труды известны: он «наводит всякими красками стан», «прописывает всякие книги золотом», «знаменит у ворот». Он получает много золотой и киноварной краски, камеди, орешков на чернила — «писать к печатным книгам на грушьих деревьях к заставицам строки». В том же 1621 г., когда «знаменил» евангелистов Чирин, а резал (или собирался их резать) Кондратий Иванов, Исаев «взял к прописке к евангелиям два золотых», потом еще один и свечи.[35] В 1620 г. он работал вместе с другим знаменщиком — «Мосейкой» Ивановым — над изданием «печатных месячных миней», где фигурных гравюр нет, налицо только заставки. В документах его имя ставится обычно после имен резцов. В 1627 г., когда, наконец, вышло новое Евангелие, мы встречаем очень важную запись, говорящую о том, что именно Дмитрий Исаев золотил выпущенное издание. Записи настолько обстоятельны, что можно не сомневаться в функциях Исаева. Он — декоратор и техник, позолотчик. Если бы он рисовал фигуры евангелистов, это было бы оговорено. Получаемый им оклад все время невелик — не превышает 19 рублей, включая сюда и натурное довольство, тогда как Кондратий Иванов в это время получает не менее 30 рублей одними деньгами.

Вопрос об авторстве рисунков к евангелистам 1627 г. несколько осложняется еще одним обстоятельством: наличием в одном экземпляре издания Евангелия Радишевского, хранящемся в Отделе рукописей Государственного Исторического музея, рисунков пером, имеющих определенное сходство с гравюрами 1627 г. Но их надо считать копиями с гравюр, а не предварительными к ним набросками. Вопрос о рисовальщике первых трех евангелистов 1627 г. надо оставить открытым. Имя же и с п о л н и т е л я гравюр сомнений не вызывает. Это Кондратий Иванов — наиболее авторитетный мастер среди всех наших граверов XVII века.[36]

«Матфей» в данной серии продолжает традиции нашей первопечатной гравюры XVI века. Пожилой мужчина с длинной остроконечной бородой изображен сидящим под трехлопастной аркой, следующей своим очертанием контуру фигуры и головы, как это было в невежинской Псалтыри 1577 г., по примеру хотя бы миниатюры «Писцов» из «Жития Сергия». О популярности трехлопастной арки в нашей архитектуре делались указания специалистами.[37] Арка трактована отнюдь не как «киот», ее три лопасти — композиционный и декоративный прием обрамления; он повторяется под сидением и столиком и за чешуйчатыми колонками, принявшими отчетливую «кувшинообразную» форму, часто встречающуюся в нашей архитектуре. В трехлопастное центральное поле фигура Матфея вписана очень хорошо. Голова в круглом нимбе расположена чуть левее центра; удачно разместились между головой и обрамлением надписи,



59. Обрамление Матфея (К. Иванов, Евангелие 1627 г. и след.)

уравновешивающие неравные просветы. Сама фигура выполнена просто и реалистично, она полна спокойствия. Сохранены элементы обратной перспективы (подножие). Пол заштрихован ромбическим узором. Белые ветви на заштрихованном поле украшают обрамление. Перекрестных штрихов нигде нет, как во всех гравюрах Кондратия Иванова. Но рядом с верхними колонками сохранены черные, незаштрихованные места, придающие гравюре особую сочность. Вверху очень удачно вписан в полукружие ангел с книгой — символ евангелиста Матфея. Мастер пытается передать затенение (подножие, стол, сидение) и пластическую пространственность той сценической коробки, в которой изображен Матфей. Внизу линия пола ломается, образуя выступ, как бы соответствующий центральной лопасти арки. Гравюра с Матфеем 1627 г. наиболее напоминает «Давида» из Псалтыри 1625 г. и последующих лет (схожий прочерченный ромбами пол, аналогичное сидение с ножками на особых подставках). Белый узор на заштрихованном фоне в Евангелии 1627 г. тоньше и лучше. Чешуйчатые колонки взяты у Мстиславца из Евангелия 1575 г. Композиция символа в особом поле над фигурой евангелиста напоминает Евангелие Радишевского. Эти реминисценции, в которых нет ничего назойливого и механичного, скорее вновь указывают на Кондратия Иванова, а не на Чирина, как на автора композиции. Прекрасно чисто русское лицо Матфея.

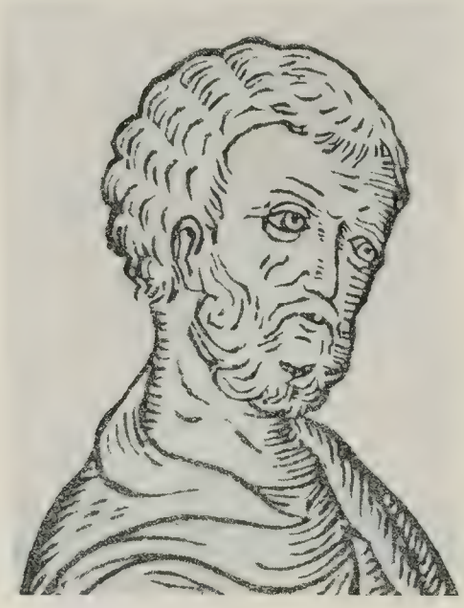
60. Увеличение головы Матфея работы К. Иванова 1627 г.

«Марк» и «Лука» 1627 г. весьма похожи друг на друга. У Марка волнистые, у Луки — курчавые волосы. Лука сидит чуть более прямо. Но во всем заметно желание сделать обе композиции более разнообразными. Марк посажен под полукруглым обрамлением, Лука — под трехлопастным, но у Марка — трехлопастное, у Луки — трехгранное обрамление. Символы наверху заключены у Марка в полукружие, у Луки — в пятилопастную арку. Кувшинообразные колонки фигурируют в обеих гравюрах, но на разных местах; наверху расположены вазы с цветами, совсем как в Евангелии Мстиславца. Вместо полузаштрихованных ромбов на полу у «Марка» пол «Луки» расчерчен как бы кирпичиками, схожими с теми, которые даны за большими колонками. Перекрестной штриховки нет, в гравюре с Лукой имеется лишь некоторое приближение к ней; но есть мелкая прорезанная штриховка (внизу у «Марка») и дробномоделирующая — в символах (орле и тельце) и в верхней орнаментации. В целом первые три гравюры оставляют хорошее впечатление. «Старопечатный» стиль изображений и орнаментики декоративен, но в нем нет никакой манерности. «Марк» и «Лука» — после «Луки» 1564 г.— знаменуют наибольшее приближение русской книжной гравюры к реализму в смысле конкретизации, объемности и отчетливости образа. Кондратий Иванов во всем этом более уверен и определен, чем хотя бы Андроник Невежа. Образы евангелистов Кондратия Иванова наглядно отмечены чертами русских людей

61. Обрамление Марка из Евангелия 1627 г.

XVII века. Эти образы реальны, связаны с жизнью и для своего времени прогрессивны. Выше мы говорили о качестве их. Рисунок голов и их выполнение в гравюрах превосходны. Наш опыт увеличенного детального снимка голов с этих гравюр убеждает в этом.

Четвертая гравюра с изображением евангелиста Иоанна стоит особняком. Вся ее композиция носит чисто иконный характер. Канонизованный автор изображен с Прохором на фоне гористого пейзажа. Сцена заключена не в архитектоническую, а в орнаментальную рамку, подобно многим иконам данного времени; только четыре вазы по углам сближают ее рисунок с орнаментикой предыдущих гравюр. Если уже говорить об участии в Евангелии 1627 г. Чирина или какого-нибудь другого мастера строгановской школы (хотя бы того же С. Бороздина), то в применении именно к этому листу. В нем много от иконописной манеры и очень мало от «старопечатных» традиций. В противоположность гравюре с Иоанном Радишевского, Иоанн не сидит, а стоит, как и у Бороздина. Но гравировал его тот же мастер, которому принадлежат первые три гравюры. Наличие документа заставляет думать, что Иоанна рисовал Чирин. Иоанна часто в то время ставили на первое место среди четырех евангелистов.

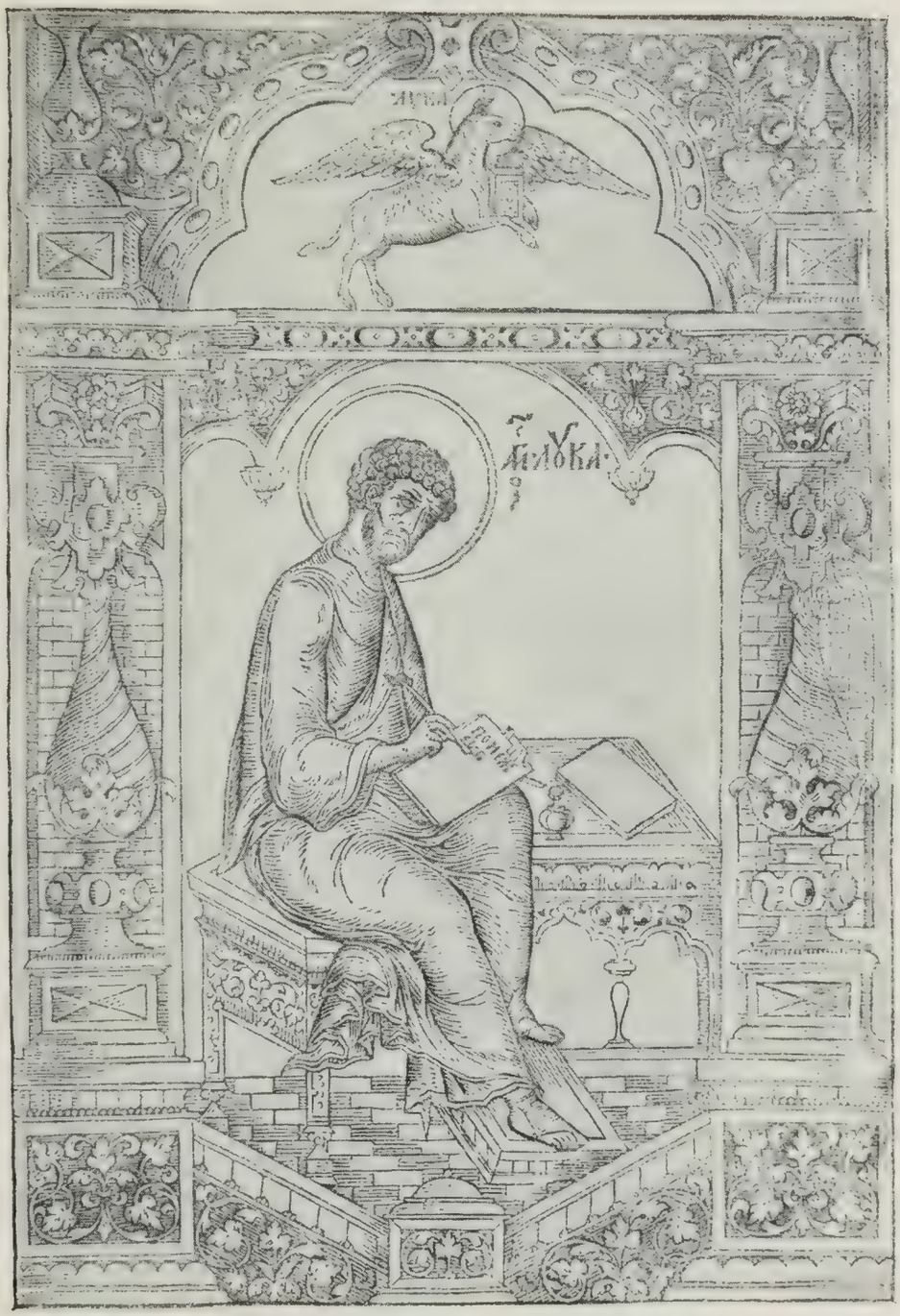


62. Увеличение головы Марка из Евангелия 1627 г.

В Отделе редких книг Ленинской библиотеки в Москве хранится один из «позолоченных» экземпляров Евангелия 1627 г., который мы смело можем считать, на основании приведенных выписок, работой Дмитрия Исаева. Экземпляр очень импозантен и совсем по-иному решает проблему расцветки, чем это делалось в начале XVII века. Золото и тактично подобранные скупые краски не скрывают, а как бы выявляют и даже подчеркивают линии гравюры. Может быть, это первый случай чисто эстетического отношения к печатному языку гравюры, если не принимать во внимание черно-белую орнаментику в рукописных книгах, о которых уже говорилось в одной из предшествующих глав.

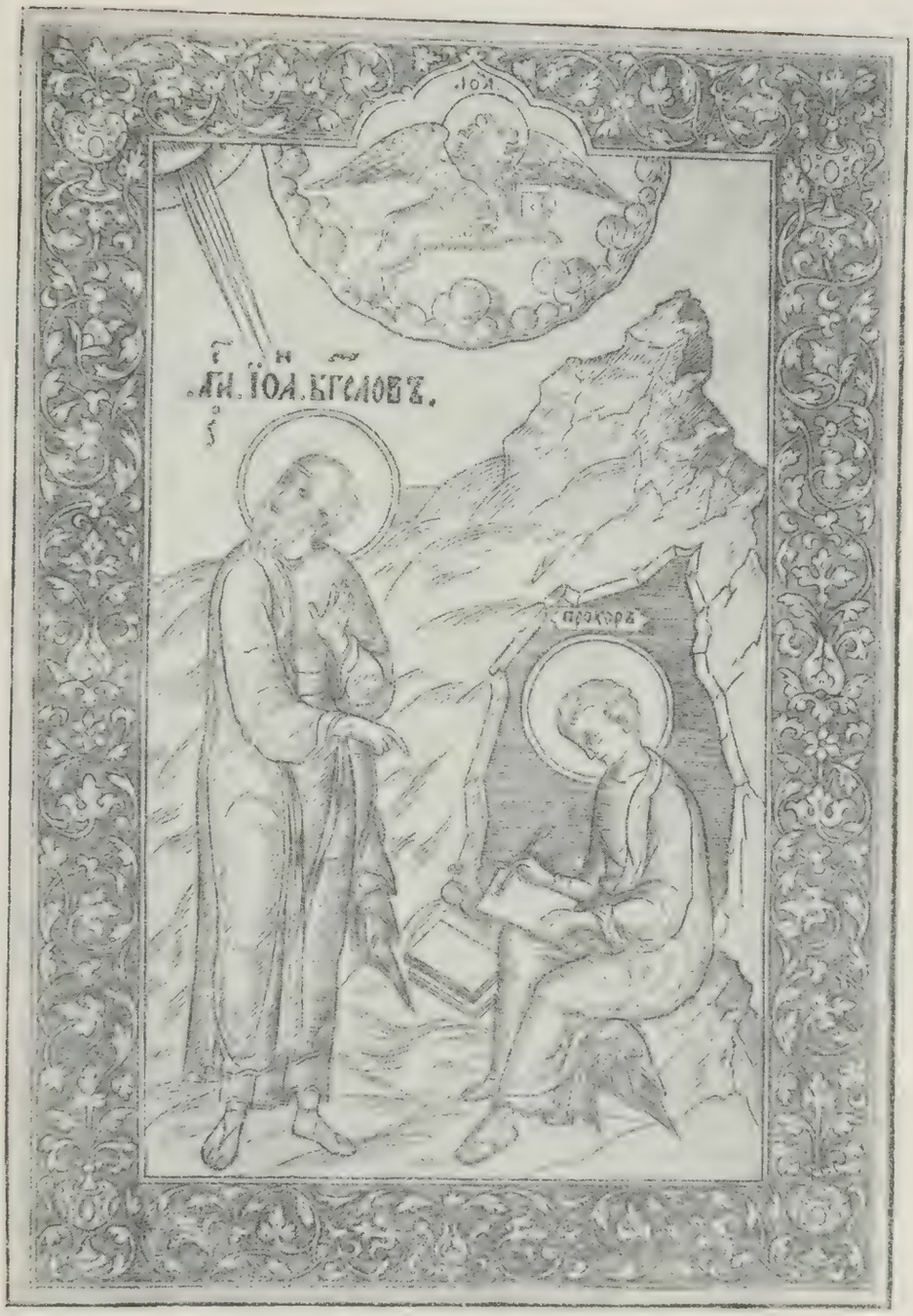
Последующие издания

Издание 1627 г. интересно, помимо неоспоримых художественных качеств, также и своей судьбой. Ему было суждено стать основным вариантом Евангелия — главной книги XVII века. Псалтырь 1615 г. переиздавалась в течение 45 лет, Евангелие Кондратия Иванова — несколько меньше; с вариантами, все же,— 41 год. Вопрос об этих вариантах Евангелия 1627 г.— специальная тема истории нашей книжной гравюры. В 1628 г. оно издается вторично; единственное изменение — в заставке евангелия Матфея: она взята из евангелия Луки издания 1627 г. В 1633 г. выходит третье издание. Гравюры евангелистов — те же, заставки новые; хуже качество печати. В 1637 г. появляется четвертое издание. В евангелие Матфея вернулась заставка 1627 г., но цветок на боковом поле — другой. В других заставках — новые варианты; в евангелии от Луки — новая вязь, но фигурные гравюры те же. 1640 годом датируется пятое издание. Оно разнится



63. Лука. Фронтиспис III части Евангелия работы К. Иванова (Москва, 1627)

только в деталях (евангелисты — те же): в евангелии Марка — новые инициал и заставка, в евангелии Луки — заставка 1627 г.; одна из прежних заставок и в евангелии Иоанна. К 1644 г. относится шестое издание. В евангелии Матфея — более крупная заставка нового стиля, фигурная гравюра разбита, дала трещины. Трещины есть и в доске «Иоанна»; заставка повторяется перед всеми евангелистами. В 1648 г. выходит седьмое издание, малого размера, условно обозначаемое «в четь», в «четверку» (мы бы теперь сказали в $^1/_8$ или даже в $^1/_{16}$ долю листа). Здесь происходит явление, с которым мы еще не встречались. Так как доски гравюр с евангелистами были слишком большими для этого формата, их не гравируют заново, не копируют, а уменьшают механически, прикрывая во время печатания раму со всех сторон «фрашкетом» или прорезной маской, так что отпечатывается только средняя часть доски с фигурой канонического автора. В этом, может быть, кроется и разгадка секрета составных гравюр XVI века: возможно, что и «Лука» Ивана Федорова — гравюра, которую можно было вынуть из ее рамки,— предназначался для двух форматов. Но гравюры Кондратия Иванова не были составными. Прикрывая их края, не вполне удавалось скрыть их обрамление. В 1649 г. доски четырех евангелистов повторены в книге «Благовестник» (или «Толкование Евангелия») Феофилакта Болгарского; это, по существу, восьмое издание Евангелия. Девятое последовало в 1651 г. В нем — новшество. Доски «Матфея», «Марка», «Иоанна» — те же, рамки открыты, но «Лука» — новый, выполнен другими художниками (Кондратий Иванов умер еще в 1628 г.). Заставки, инициалы — новы; в евангелии Иоанна — заставка малого Евангелия 1648 г. В 1653 г. появляется десятое издание. В гравюре с Матфеем можно отметить интересный и типичный пример граверной репаратуры: вверху, направо над ангелом, часть орнамента оказалась просто выбитой. В доску вставили особый деревянный брусок и довольно примитивно прочертили его белыми полосками. Дали трещины и доски с «Марком» и «Иоанном»; «Лука» печатается с доски 1651 г. Очень интересен вариант одиннадцатого издания — 1657 г. Через 30 лет после выхода в свет Евангелия Кондратия Иванова спохватились, что символы евангелистов не совсем соответствуют традициям отцов церкви.[38] Марка в 1627 г. изобразили с орлом, Иоанна — со львом. В 1657 г.— в разгар никоновских реформ — было признано необходимым переделать две эти гравюры, что и было выполнено очень искусно. Выпилен был сверху кусок доски с символом, вклеен был новый, так тщательно, что белых линий (трещин) не оказалось; на полученном поле был для «Иоанна» скопирован в облаках орел «Марка» 1627 г. Аналогичная операция, чуть грубее, была проделана и с гравюрой Марка; в выпиленном поле было восстановлено полукружие и скопирован лев «Иоанна» 1627 г. Поражает бережность, с которой русские художники книги отнеслись к этому произведению своего предшественника. При копировании прямо на доску в отпечатке получилось зеркальное отображение прежнего символа, а не его точное повторение. Надо сказать, что все отпечатки издания 1657 г. производят совсем иное впечатление, чем те, которые фигурируют в издании 1627 г. Доски не новы: все сбиты, поцарапаны, забиты краской, потрескались. Некоторые детали совершенно неузнаваемы. И все же русское издательство держится за ветеранов авторитетнейшего своего Евангелия. В издании 1657 г. налицо новые заставки с картушами и со вставными в них маленькими фигурными группами; весь стиль книги меняется. В 1662 г. выходит учительное Евангелие; в нем только одна гравюра («Лука»), взятая из Апостола 1638 г. В 1663 г. Евангелие издается в двенадцатый раз (выходная



64. Иоанн. Фронтиспис IV части Евангелия
(К. Иванов по рисунку П. Чирина (?), Москва, 1627)

дата — 18 января). В нем «Марк», «Лука» и «Иоанн» те же, что в 1657 г., «Матфей» — новый. В конце этого же 1663 г. выходит в свет знаменитая первая московская Библия, включающая в себя и Евангелие. Так как формат книги на этот раз был более крупным, пришлось гравюры евангелистов окружить наборным орнаментом. Гравюра с Матфеем та же, что в Евангелии начала года; по отношению же к прежней серии — новая. Плохо напечатан новый, специально сделанный для Библии «Марк»; «Лука» — 1627 г., «Иоанн» — те же. Заставки с картушами. Это «библейское» издание является тринадцатым. Последнее издание, четырнадцатое, выходит в 1668 г. в малом формате, снова с прикрытыми краями. Здесь

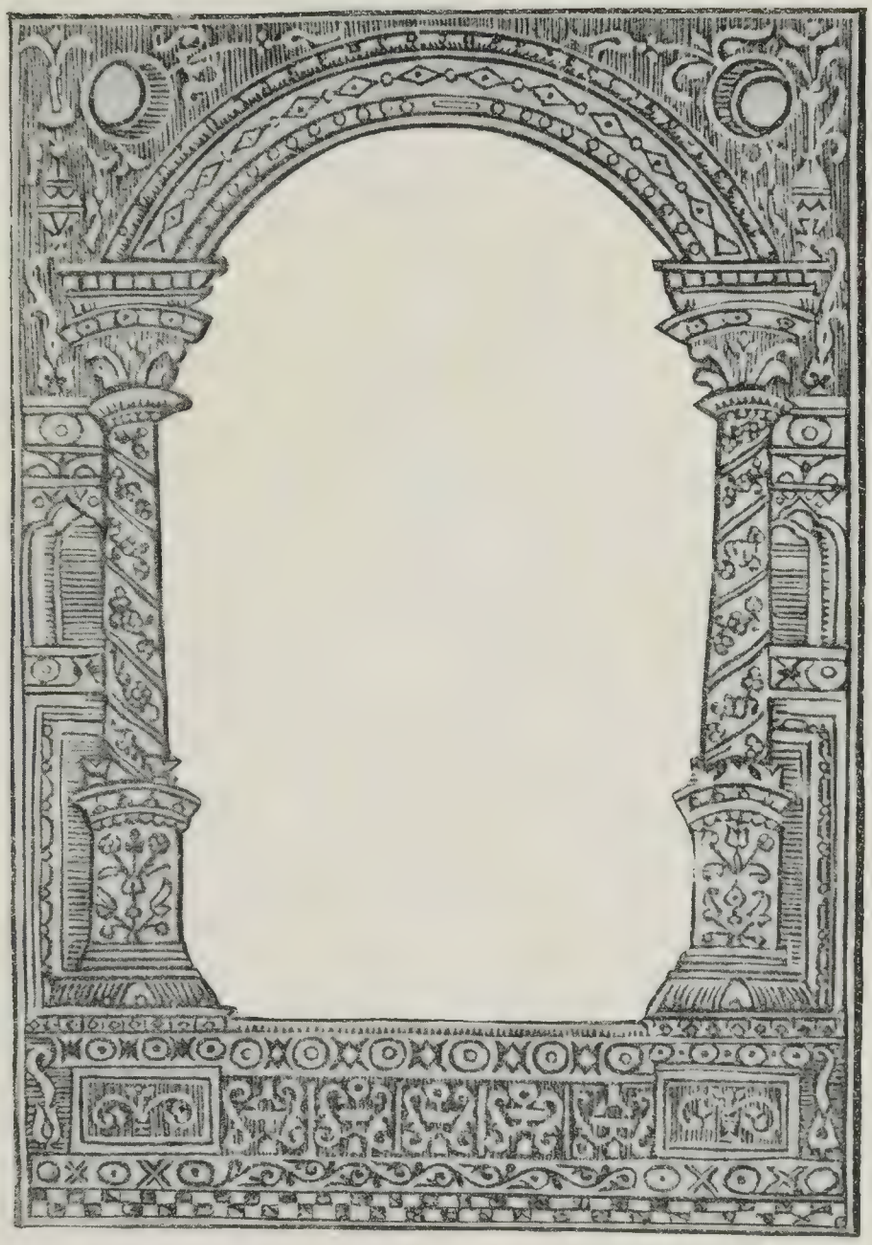
65. Измененные символы евангелистов Марка и Иоанна Евангелия 1657 г.

«Матфей» повторяет гравюру 1663 г., «Лука» — попрежнему 1651 г., «Марк» — новый, 1663 г., и только «Иоанн» — испорченный, потрескавшийся, разбитый до неузнаваемости, остается прежним, 1627 г. Доска печаталась пятнадцать раз на протяжении 41 года в изданиях, которые были более ответственными, чем Псалтыри; к четырнадцати вышеперечисленным изданиям надо добавить и «Беседы на Евангелие от Иоанна» 1665 г., когда была использована та же многострадальная доска.[39]

В. Ф. Бурцев

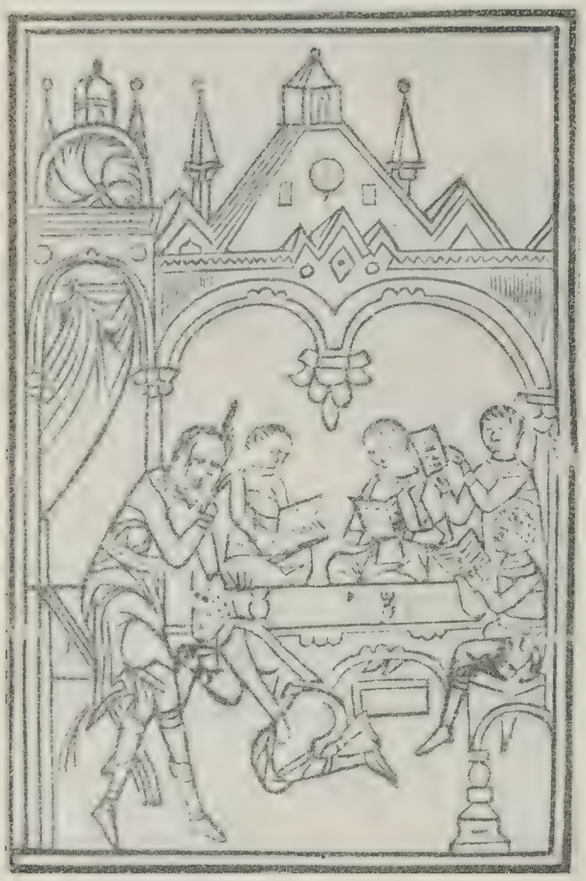
Мы зашли далеко вперед в нашем экскурсе о переизданиях Евангелия 1627 г. Теперь нам надо вернуться назад, к 1630-м годам. На это десятилетие падает деятельность весьма передового издателя, Василия Федоровича Бурцева-Протопопова,[40] подъячего, который был последним деятелем Печатного двора, сохранившим функции печатного мастера (этот термин исчезает, и Печатным двором, как и его станами, управляет Приказ или специальные уполномоченные).

Бурцев не был ни художником, ни гравером. Ему принадлежат, однако, многие новинки в области книжного оформления как такового. Он первый вводит в Москве наборный орнамент, заимствуя его из Украины, из Кутеинской типографии Спиридона Соболя. С Украиной, начиная с 20-х годов, в Москве налаживается прочная связь печатников. Бурцев печатает в Москве Канонник с титульным листом, с гравированной рамкой вокруг заглавия. Это первый титульный лист московских изданий вообще. Три раза Бурцев издает Псалтыри: один раз в более крупном формате — в 1638 г., вводя новое изображение Давида, и два раза — в 1634 и в 1636 гг.— также давая новую доску, по существу вариант (но не копию) гравюры 1615 г. Эта гравюра отличается неплохим качеством. Использование плоскостной орнаментики в ней лучше и тоньше, чем в никоновской Псалтыри 1619 г. В 1638 г. В. Ф. Бурцев издает Апостол с новой гравюрой Луки. О ней надо будет говорить подробнее. Наконец, в 1634 и в 1637 гг. он выпускает два издания своей Азбуки, быстро ставшей одной из наиболее популярных книг XVII века. Второе издание Азбуки



66. Обрамление фронтисписа Псалтыри В. Бурцева 1634 г.

снабжено гравюрой, являющейся первой «светской» русской книжной гравюрой вообще. В ней изображено «училище» (надпись помещена в оригинале над гравюрой): учитель сечет мальчика розгами. Ксилография, выполненная контуром, невелика по размерам, но она примечательна своей реальностью. В связи с ней мы должны рассмотреть подробнее вопрос о мастерах бурцевских изданий.[41]



67. Училище (грав. на дер. из Азбуки В. Бурцева, Москва, 1637)

Вопрос несколько усложнен еще тем, что Бурцев работал не только в составе официального издательства, но и самостоятельно имел, возможно, две различные группы сотрудников. Документальные данные сохранились только о государственной типографии — Печатном дворе; при всей их сбивчивости и недостаточной точности они все же позволяют нам составить представление о мастерах русской книги 30-х годов XVII века.

Из резцов в 30-х годах работает упомянутый нами уже выше Михаил Осипов, резавший заставки на груше, но также и на олове и меди; его отставляют, будто бы за воровство, в 1637 г.; он упоминается, помимо этого последнего года, в 1634 г. На его место переведен из словолитцев в резцы в 1637 г. Иван Федорович Фофанов, который еще в 1628 г. был «от дела из резцов отставлен, что он почал бражничать», но которому в 1629 г. «велено быти у государева дела в резцах попрежнему». В 1632 г. И. Ф. Фофанов упоминается как словолитец. Из знаменщиков 30-х годов мы знаем упоминавшегося раньше Дмитрия Исаева (в 1632 г. ему «прибавлено к жалованию 3 рубли»), Филиппа Антипова, начавшего работать на Печатном дворе в 1632 г. и уволенного вместе с Осиповым в 1637 г.; его сменил как знаменщик Иван Самойлов, а когда в 1643 г. и он был уволен за пьянство, Печатный двор вернул на его место Антипова.[42] Других имен мы не имеем. Именно между ними могут быть распределены книжные гравюры этих годов: Псалтыри 1634—1636 гг. Бурцева (малой), Азбуки 1637 г., большой Псалтыри, Апостола 1638 г., рамка Канонника 1641 г. Необходимо напомнить, что в 30-х годах продолжали выходить постоянно повторяемые издания Евангелия 1627 г., Псалтыри 1615 г., Апостола 1621 г. Само собой разумеется, отнесение гравюр к указан-

68. Давид. Фронтиспис Псалтыри (Москва, 1638 и 1653)

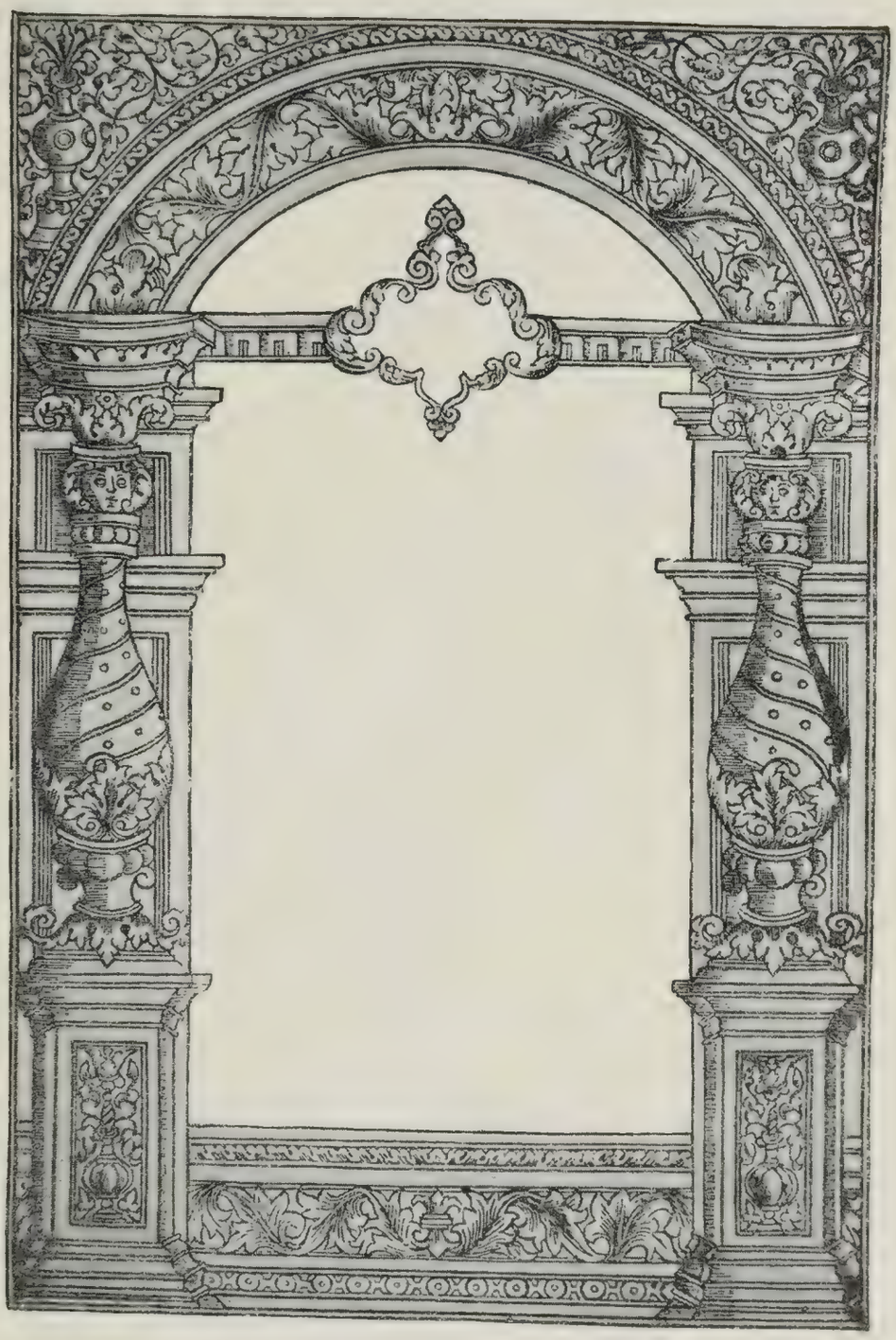
ным мастерам гипотетично, хотя еще более гипотетично допущение существования мастеров, о которых документы ни разу ничего не сказали.

Из пяти бурцевских гравюр, по соображениям чисто внешним, нам представляется легче всего определить имена авторов «Луки» 1638 г. Это — импозантное, крупное издание, которое Бурцев вряд ли бы доверил проворовавшимся Антипову и Осипову. Думается, имеются основания видеть в этой гравюре конца 30-х годов произведение тех работников, которые как раз незадолго до ее выпуска были приглашены на Печатный двор рисовать и гравировать: Ивана Самойлова — знаменщика и Ивана Фофанова — резца, двух мастеров. Их произведение явно не похоже ни на «Училище», скромное, но чрезвычайно живое, ни на рамку Канонника, ни на «Давида» 1634—1636 гг. Последние три произведения обнаруживают руку других мастеров. Было бы естественно думать, отправляясь вновь от единственно нам известных имен художников русской книги 30-х годов XVII века, что авторами «Училища» были именно Осипов — резец и Антипов — знаменщик. Более вероятным автором нам представляется рисовальщик. О нем ничего достоверного неизвестно. Он мог бы быть и достаточно смелым новатором «Училища», сбившимся потом с толку. Но первые бурцевские гравюры скомпанованы настолько просто, что такой безусловно опытный мастер, как Михаил Осипов, мог бы их вырезать без труда. Заставки бурцевских изданий, с другой стороны, все новы. Для них характерен белый узор на черном фоне. Малые инициальные буквы, весьма напоминающие издания Скорины, т. е. уводящие на 100 с лишним лет назад, соединены у Бурцева с очень «современными» узорами, упрощенными, воскрешающими в дереве технику металлической грабюры, мало созвучными по отношению к тут же использованной крупной линейной орнаментике цветков. Нам определенно нехватает имен для уточнения все более усложнявшейся ситуации русской книжной гравюры.

Но не надо забывать, что мы черпаем имена мастеров этого времени из официальных документов приходо-расходных книг Печатного двора. Все резцы и знаменщики Двора в ведомостях должны были быть упомянуты; только у Бурцева могли быть свои особые мастера.

В маленькой рамке Канонника Бурцева совсем нет той серьезной импозантности, которая заставляла нас так долго заниматься обрамлениями XVI века. Очень тесная и настолько сжавшая текст, что все слова его даны в переносах, эта рамка интересна в ином плане, чем произведения русской образной гравюры: она является первым сопровождением московского самостоятельного титульного листа. Она подчеркивает и выявляет его заглавие. Она проста, несколько грубовато нарисована, но оригинальна. Впоследствии встретятся лучшие примеры обрамлений текста. Можно сослаться на анализируемые в дальнейшем Сийские святцы и на малую Псалтырь 1660 г. Мы склоняемся к тому, что рамка Канонника и заставки на черном фоне принадлежат, по всей вероятности, одному мастеру. Самая интересная гравюра изданий Бурцева — «Училище». Любопытно, что этот лист имеет по содержанию аналогии и в нашей миниатюре и за рубежом, например в гравюре мастера А. Е. 1592 г., где достаточно натурно изображен многолюдный класс и, в стороне, экзекуция розгами.[43] Русская гравюра и скромнее, и художественно тактичнее. Она схожа с миниатюрами XVI века, но всего ближе, конечно, с реальной жизнью того времени, когда она была сделана. Такого жанрового подхода к теме, как в данной гравюре, другие виды нашего искусства XVII века не знают.

Гравюра Азбуки скорее напоминает миниатюру нового стиля. Ее можно, конечно, мыслить расцвеченной, но следует признать, что даже самая

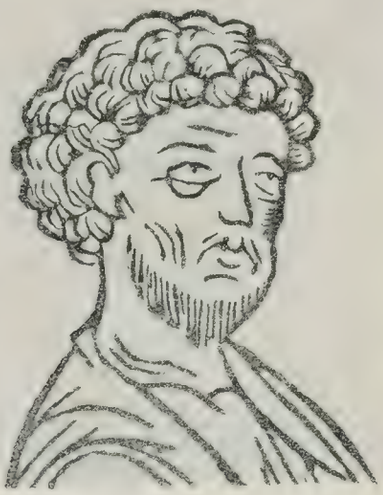


69. Обрамление фронтисписа Апостола 1638 г.

тактичная раскраска ослабила бы в бурцевской иллюстрации то, что для нее наиболее характерно,— линию. Жестокие нравы показаны с известным юмором. Весьма декоративна форма перекрытия. Рисунок не очень точен, но ему нельзя отказать в живости. Первая русская реалистическая печатная сценка — не более как зерно будущего здорового растения; но не надо забывать, что это зерно, жанровое, было брошено в русскую землю в XVII веке.

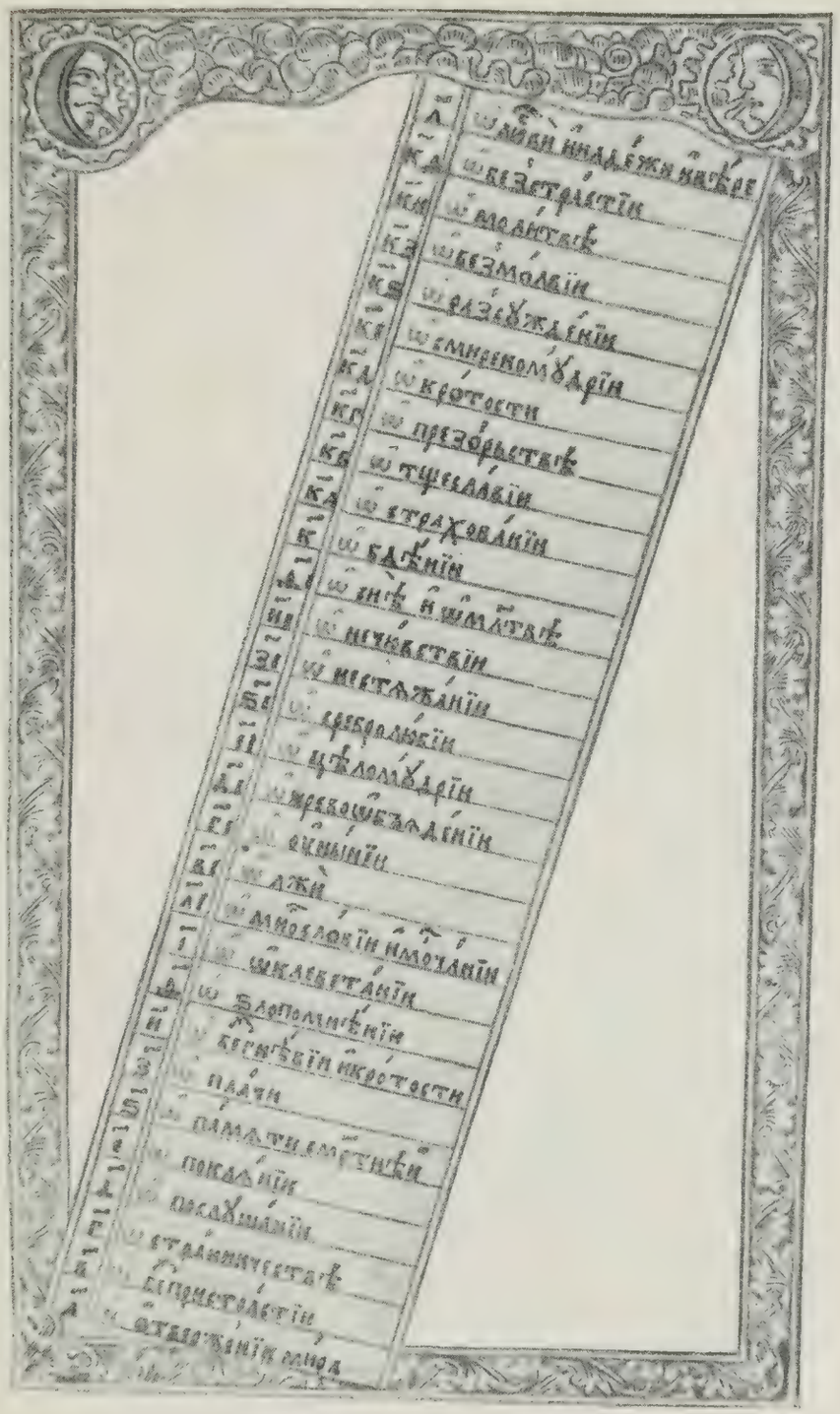
Специфичность этого раннего русского графического реализма состоит в том, что он гораздо ярче проявил себя в содержании, нежели в области изображения обстановки училища. Гравюра лишена освещения, в ней не соблюдены масштабы. Но сценке все же присуща своя большая выразительность.

Две крупные гравюры 1638 г., возможно, принадлежат И. Самойлову и И. Фофанову. Других имен мастеров гравюры и рисунка мы в печатных учреждениях Москвы не имеем. Гравюра Псалтыри 1638 г. явно напоминает «Давида» 1615 г., напечатанного братом Ивана Фофанова, Никитой. По существу, «Давид» 1638 г.— средний вариант между выше разобранными нами примерами Псалтырей 1615 и 1625 гг. Но он отличается от них рядом новых декоративных примеров. Псалмопевец сидит под аркой, причем он несколько сдвинут в правую сторону; это явный пример влияния на книжную гравюру разворота, подчеркивание равновесия последнего. Второй характерный чертой является графление пола на ромбы белого и черного рисунка; вся гравюра, в силу узорочья черных малых пятен, приобретает нечто неспокойное. Третьей характерной чертой, наконец, является обработка арки над Давидом в виде лаврового венка; в этом, как и в форме короны, автор гравюры дает свободные варианты того, что он привык видеть в Московском дворце. Московская гравюра не похожа на все ей современные литовские, украинские и славяно-венецианские.[44]



70. Увеличение головы Луки из Апостола 1638 г.

Рядом с «Давидом» 1638 г. «Лука» бурцевского Апостола того же года представляется более спокойным. Он напоминает своей рамкой с кувшинообразными колонками, спиралевидно прочерченным орнаментом, подчеркнутым черной тенью,— как в игрушечных «шишках» заставок Федорова и Невежи,— «Луку» из Евангелия 1627 г. Но также и «Луку» Кондратия Иванова 1621—1623 гг., т. е. композицию Андроника Невежи. В некоторых деталях новая композиция лучше понята. Заменены прямой линией цокольных карнизов те свешивающиеся книзу и ничем не поддержанные «дощечки», о которых мы говорили (справа и слева от «Луки» 1597, 1606, 1621 гг.). Лучше, чем у Кондратия Иванова, сделан пюпитр, за исключением явно непонятой раскрытой книги. Лучше выполнено и более сложное узорное сидение. В арке федоровская штриховка и два окна заменены вазами и цветами, восходящими к Евангелию 1575 г. Но в остальном много сходства, хотя фигура сделана хуже. Она менее



71. „Лествица“ из книги того же названия
(Ф. И. Попов по рисунку Т. Аверкиева, Москва, 1647)

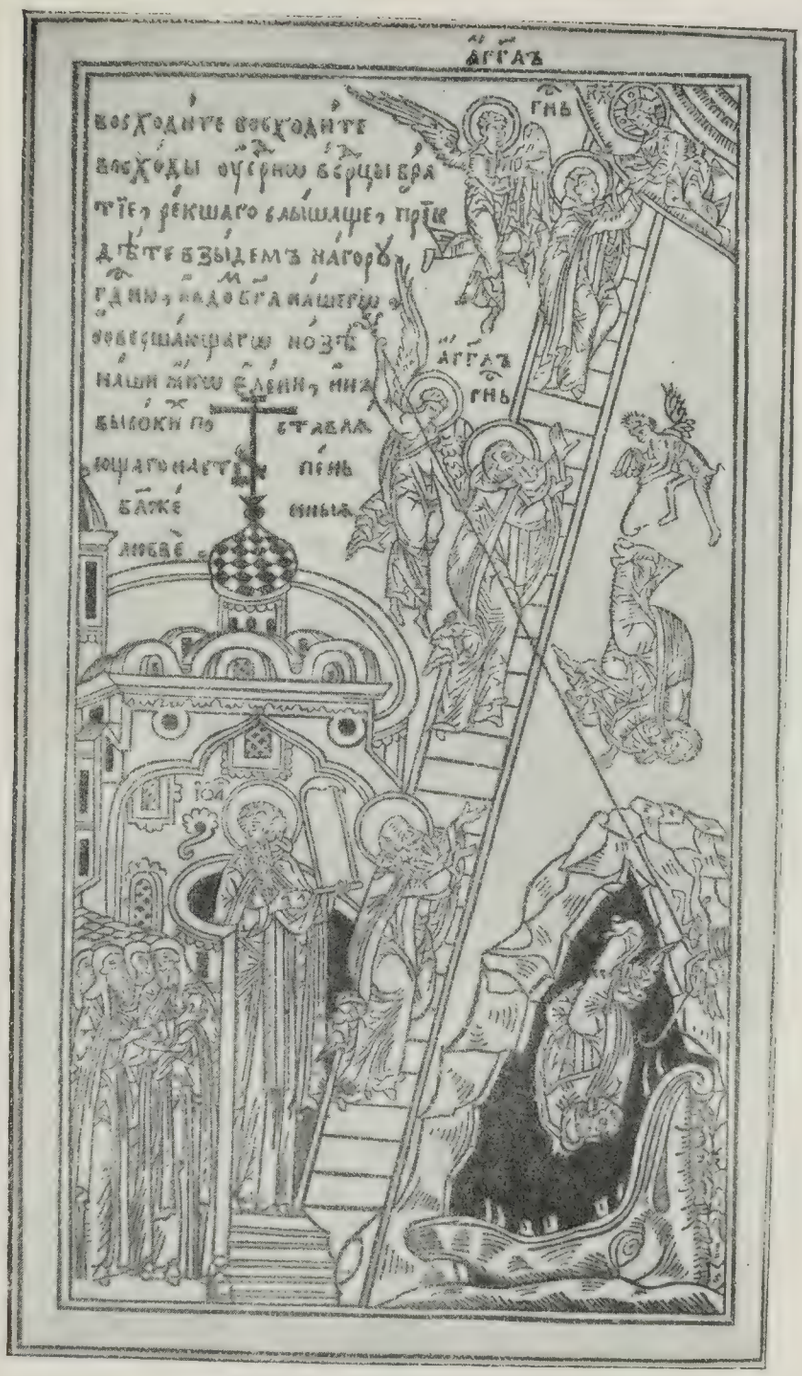
пропорциональна и объемна, большая голова трактована весьма условно, черты лица упрощены, складки одежды более дробны, чем в гравюре 1621 г., и хуже обрисовывают объем. Вся штриховка «Давида» 1638 г. разнообразнее, в ней есть линии отчетливые и редкие, дробные и мелкие, обрисовывающие объем, особенно в листьях. Большой новинкой в «Луке» 1638 г. является использование в капителях колонн человеческих безбородых лиц. Технически обе гравюры — «Луку» и «Давида» — можно приписать одному мастеру; больше всего убеждает в этом то, что он не боится оставлять в своих досках незаштрихованные черные места.

Издания 40-х годов XVII века

В начале и середине 40-х годов XVII века русских новых книг с гравюрами не появляется. Объясняется это, должно быть, хлопотами по переустройству всего Печатного двора, который обстраивался в каменных палатах после пожара, уничтожившего его еще в 1634 г. Только в 1647 г., в эпоху нового уже царствования, когда усилились культурные и политические связи с Югом и Юго-Западом, появляются материалы, для нас весьма интересные. Они хорошо документированы, знакомят нас с новыми именами, ставят новые проблемы стиля.

Первой книгой, которую нам необходимо разобрать, является «Лествица» — первое печатное издание весьма распространенного сочинения монашески-назидательного содержания.[45] Книга снабжена двумя гравюрами, оттиснутыми на лицевой и оборотной страницах одного листа, причем первая гравюра, изображающая «Степенную лествицу», напечатана красным — единственный случай в нашей книжной гравюре; наоборот, вторая гравюра, изображающая восхождение по этой лестнице монахов, напечатана черным, текст к ней — киноварью. Получается впечатление своеобразной смены кадров, художник как бы стремится представить в иллюстрации моменты временного развертывания событий. Мы знаем имя знаменщика обеих гравюр: звали его Третьяком Аверкиевым; он был вольнонаемным рисовальщиком Печатного двора; за два рисунка он получает 24 марта 1647 г. 13 алтын 2 деньги.[46] Знакомы мы и с личностью резца этих двух гравюр. Им был Федор Иванов Попов, сменивший в октябре 1646 г. в Печатном дворе умершего Ивана Фофанова. Ф. И. Попова надо признать одним из ценнейших мастеров старого, кириллического печатного шрифта нашей книги: он автор так называемой Библейной азбуки. Несмотря на то, что Попов резал пунсоны букв уже в 1648 г., его окончательно «поставили» на шрифт только позднее — в 1652 г. Все это время он работает как резец. За исполнение гравюр с обоих рисунков Аверкиева к «Лествице» он получает полтора рубля.[47]

Обе гравюры интересны. «Степенная лествица» представляет собой, в сущности, подобие современной акцидентной работы. Тонкая рамка заполнена винтообразным лиственным орнаментом, о широком распространении и популярности которого мы говорили, когда темой нашей было происхождение русской «старопечатной» орнаментации вообще. Напомним, что акантовидные, штопором вьющиеся листья встречались и в русских рукописях XVI века, и в инициалах анонимной первотипографии, и (на горизонтальном стержне) у Ивана Федорова. У Аверкиева — Попова они не имеют стержня, представляя очень характерный рецидив чисто рукописной декорации. На Западе этот мотив развивался в реалистическом направлении. Его заключительное звено в XVI веке — кариатиды Г. Самбена, где спиралевидная листва оплетает основания аллегорических фигур.[48] У нас в течение долгого времени этим мотивом не пользовались. В колонках Псалтыри 1615 и 1619 гг., а также 1625, 1634, 1638 гг. скорее можно предполагать упрощенное оплетение стержня тонкими ветвями реального



72. «Восхождение» из «Лествицы»
(Ф. И. Попов по рисунку Т. Аверкиева, Москва, 1647)

растения по примеру Плантена — Ставровецкого. Но рамка «Лествицы» тем и интересна, что воскрешает «старопечатную листву» и делает это скорее «под рукопись», нежели «под гравюру».

В самой рамке помещена «Лествица», ведущая от «отвержения мира» до «любви, надежды и веры». Но рамка имеет также и изобразительный характер. На верху ее — клубящиеся облака, куда уходит конец схематической лествицы; справа и слева — два профильных изображения дующих ветров. Промежутки между перекладинами лестницы заполнены надписями, определяющими те понятия, о которых говорится в книге; лист — не что иное, как весьма оригинально поданное оглавление книги. Гравюра вовлекается здесь в новую для нее роль сопроводительницы и оформительницы самого текстового распределения содержания книги. Много аналогий возникает в связи с изображениями «ветров». Они, прежде всего, напоминают античные олицетворения солнца и луны. Последних было множество и в наших рукописях (хотя бы Козьмы Индикоплова). Изображения месяца в сопровождении профиля неисчислимы также среди той печатной продукции, которая широко распространялась по всей Европе; попадала и в Москву (календарные таблицы, астрономии, географии, гравюры Барбари и Дюрера).[49] Но все же профили «ветров» Аверкиева — Попова не имеют никакого сходства с западными, явно сбивающимися на шаржирующий натурализм, лицами мужчин с длинными носами. Мало в них сходства и с благообразными масками наших миниатюр[50] или с профилями «ветров» украинских гравюр, вроде «Лекарства на оспалый умысл» острожского издания 1607 г.,[51] где за 40 лет до того, но в общем так же, в таком же декоративном небе, дули «ветры». Схематически-линейный, полуакцидентный характер украинской гравюры «Лекарства» в известной мере схож с характером нашей «Лествицы».

Вторая гравюра той же книги — «Восхождение по лествице в лицах» интересна для нас в ином плане. Она изображает монахов, взбирающихся по лестнице в рай. Композиция восходит к Византии и известна на Афоне.[52] Справа двое падают в пасть раскрывающегося ада, слева — проповедующий Иоанн Лествичник, толпа слушателей, изображение храма. Вся эта композиция взята из практики нашей живописи. Известны иконы на эту тему.[53] В Отделе рукописей Ленинской библиотеки имеется замечательный экземпляр рукописной «Лествицы» XVI века с чудесными миниатюрами.[54] Хочется думать, что Аверкиев знал именно его. «Восхождение» на миниатюре сложнее, художественнее, интереснее, чем в сокращенной редакции гравюры, но общая схема композиции здесь та же: есть совсем совпадающие детали (например, свиток в руках «Лествичника»). Имеются и украинские гравюры на ту же тему.[55]

Третьяка Аверкиева мы имеем право рассматривать как миниатюриста, знакомого и с украинской и с западной книгой. Федор Иванов Попов как гравер отличается совсем особой манерой. Он — чистый мастер линии. В нашем граверном искусстве не было до него резца, который бы обходился меньшим количеством штриховки, но который, с другой стороны, так умел бы выявить выразительность прямой и четкой линии. Впервые после XVI века в гравюре используется белый штрих (переплеты храма). В обеих гравюрах «Лествицы», как они ни интересны, налицо известная схематичность.

В том же году выходит новая книга иного, чисто профессионального качества, за гравюру в которой мастер получил гонорар как бы из рук самого канонизованного автора книги: «резцу Федьке Иванову от преподобного Ефрема Сирина, что он резал на груше, рубль».[56] Этого «преподобного» рисовал мастер, которому суждено было сыграть значительную

73. Ефрем Сирин. Фронтиспис „Слов Е. Сирина“ (Ф. И. Попов по рисунку Г. Аврамова, Москва, 1647)

роль в нашей художественной культуре XVII века. Звали его Григорий Аврамов (так его чаще именуют в документах, нежели «Абрамов»). В 1657—1658 гг. он был еще «разборщиком» при Печатном дворе; за рисунок, изображающий Ефрема Сирина, он получил 5 алтын. Мы можем проследить деятельность Аврамова по документам на протяжении более 30 лет. Его произведения наглядно показывают, как эволюционировал и менялся стиль не только самого мастера, но и его времени.[57]

«Ефрем Сирин» — фронтиспис к книге популярных «Слов» этого автора — представляется одной из интереснейших гравюр на дереве XVII века.[58] Он, прежде всего, важен тем, что является, 41 год спустя, первой сознательной попыткой воскресить стиль и приемы Евангелия Радишевского 1606 г. И в этой гравюре господствует декоративно-плоскостное начало. Рамка «Ефрема Сирина» восходит к обрамлению «Марка» Радишевского. В самой фигуре используются те же параллельные штрихи, в иных случаях обходящиеся без контура (очертание бороды), которые были и в первых гравюрах Евангелия 1606 г. Гравюра с изображением Ефрема знаменует сознательный возврат к строгановскому стилю, и притом в эпоху, которая не обладает больше изысканностью, умением и мастерством последнего. Ефрем нарисован с грубыми погрешностями (особенно в передаче конечностей); весьма наивна перспектива ножек сидения. Среднюю фигурную часть гравюры хочется изъять из рамки. Обрамление Попова выдается своей декоративностью, основанной на чисто линейных и плоскостных средствах выражения. В 40-е годы XVII века продолжают здесь то, что наметилось уже несколько раньше. В это время в «Училище» Бурцева, в гравюрах работы Попова линия сделалась основой всего гравюрного творчества, можно даже сказать — всего художественного мировоззрения. Перо в руке Ефрема трактовано как прозрачное: сквозь него видна левая рука пишущего; художник не решается уничтожить линии книги и рукава. Композиция никогда не была такой строго центричной. Пол заштрихован ромбами и в глубине затенен, как в Псалтыри 1615 г. Григорий Аврамов возвращается к традициям начала XVII века; и это тем более любопытно, что в это самое время, в 1647—1649 гг., в Москве печатается первая переводная книга чисто светского нового типа — «Учение и хитрость ратного строения», о которой у нас пойдет речь в дальнейшем.

Издания 50-х годов XVII века

Аналогичный ретроспективизм встречается и в следующем по времени крупном произведении московской фигурной гравюры — в изображении Луки из Евангелия 1651 г.[59] В этом издании, по неизвестным нам причинам, одна гравюра Кондратия Иванова была заменена новой. После «Ефрема Сирина» 1647 г., и наряду с ним, «Лука» — следующая попытка использования мотивов или стиля Евангелия Радишевского. Поскольку обе эти гравюры оказываются единичным явлением во всей нашей книжной графике XVII века и стоят одна к другой всего ближе по времени, вполне естественно приписать их одному мастеру. Им был, конечно, «знаменщик» Григорий Аврамов, в молодости, когда он еще не обрел собственного стиля, прельщенный Евангелием Радишевского. Но «Лука» 1651 г. вырезан хуже «Ефрема Сирина», и мы вправе спросить себя: гравировал ли его Попов или какой-либо другой мастер? В «Луке» 1651 г. линии толще и короче, штриховка примитивна, отсутствует моделировка штрихами; невольно создается впечатление, что гравер часто не понимал не только изобразительной формы (например, головы быка), но и мотива орнаментики (например, ступенчатых ковровых горок внизу). Только благодаря тому, что композиция сохранила свой узорный характер и свою богатую декоративность, не окончательно исчезло в варианте

74. Обрамление Луки из Евангелия 1651—1653 гг.

1651 г. то, что давал мастер Евангелия Радишевского. «Лука» 1651 г. копирует «Луку» Радишевского совсем свободно и упрощенно (однако такая деталь, как изображение груды свитков под столиком, сохраняется). В одной детали мастер 1651 г. оказался логичнее мастера Евангелия Радишевского. В «Луке» 1606 г. линия пола на переднем плане доходила только до подножия Луки, после чего прерывалась. В 1651 г. Аврамов, которого мы считаем мастером-рисовальщиком нового «Луки», доводит линию пола до конца. Но результат носит более примитивный и топорный характер: фигура стиснута раздавшейся рамкой. В самой книге стиль этого «Луки» не соответствует стилю трех остальных гравюр Кондратия Иванова.

Кто гравировал «Луку» 1651 г.? Документы за это время не знают другого резца, помимо Ф. И. Попова. В 1652 г. Ф. И. Попов, получивший ответственное задание по созданию нотного шрифта, был сменен на посту резца Гаврилой Ивановым,[60] знаменщиком Печатного двора с 1648 г., преемником Ф. Антипова, очевидно не очень усердно рисовавшим, если «Ефрема Сирина» и иные работы поручали в это время Григорию Аврамову, Григорию Благушину, с которым мы еще встретимся, и другим мастерам. Гаврила Иванов выполняет в 1653 г., что хорошо подтверждено документами, гравюру, в известной мере повторяющую прежние,— «Луку» в издании Апостола;[61] гравюра эта близка «Ефрему» 1647 г. и «Луке» 1651 г.— рецидивам строгановского стиля. Если положить рядом три этих листа, интересуясь только вопросом об их резчике, то склоняешься к выводу, что «Лука» 1651 г. выполнен наиболее примитивно, поспешно и небрежно; это тем более непростительно, что он украшает такую нарядную «напрестольную» книгу, как Евангелие.

Надо обратить внимание и на то, что в «Луке» 1651 г. явственно ощущаются элементы обратной перспективы, которых в «Ефреме» почти нет; в «Луке» 1653 г. перспектива приближается к нормальной.

«Луку» 1651 г. гравировал не Ф. И. Попов, а какой-то нам неведомый еще мастер. С меньшей долей вероятия можно допустить, что «Лука» 1651 г.— первый опыт в гравюре Гаврилы Иванова; в 1653 г. этот незаурядный мастер выступает перед нами во всем своеобразии и, надо сказать, оказывается совсем не похожим на своего непосредственного предшественника.

Рисовал же «Луку» 1653 г. Никита Петров Коленинов — знаменщик не Печатного двора, а Серебряной палаты.[62] Он получает «от знамени Луки евангелиста в Апостол на грушевой цке [доске] рубль 6 алтын 4 деньги» — сравнительно крупную сумму, и надо сказать, что его рисунок весьма интересен. «Лука» 1653 г.— одна из своеобразнейших гравюр этого времени. Она очень понравилась, ее переиздания (всего 8) дошли до конца XVII века.[63] Лука сидит под круглой аркой, сдвинут влево, благодаря чему в центре гравюры образуется пустота. Своеобразна голова Луки. Шапка круто завитых волос утяжеляет верхнюю часть головы, приблизительно так, как мы встречаем это в фигурах фресок Успенского собора этого или несколько более раннего времени.[64] У Луки совсем маленькая окладистая бородка и странный овал лица; морщины на лбу должны выражать мысль или «почтенность», Но вся новизна гравюры — в ее орнаментике. Коленинов как бы получает задание превзойти Радишевского, сделать русскую книжную гравюру праздником декоративного мастерства. От архитектоники он не отказывается. На первом плане он ставит две колонны, но уже без «дынек» и без кувшинообразной припухлости; они производят впечатление не прорезных — каннелированных, а расписанных красками, темным узором по светлому фону. На заднем плане, довольно

75. Лука. Фронтиспис III части Евангелия
(Г. Иванов по рисунку Н. Коленинова, Москва, 1653 и след.)

отчетливо намеченном за колоннами, изображена стена с нишками (памятными по некоторым более ранним и скромным гравюрам), вверху — подобия высоких кубков, всюду — игра листвы и фестонов, внизу — даже с тератологическими элементами. Все это сделано мастерски, уверенно, сильно, строго симметрично, декоративно, в нарочито пышном, не терпящем пустоты, стиле. Так украшали в то время архитектуру (например, Саввино-Звенигородский монастырь),[65] серебряную утварь (листвой и фестонами).[66] Это торжествующая, уверенная в себе Москва! Подставка под ногами Луки нарисована в правильной перспективе. Эта эпоха — время упорного учения. Жизнь этого времени богата событиями крупнейшего значения. Позади — народные городские восстания 1648 г., близко движение Степана Разина. В нашем искусстве непосредственно они не отразились. Однако все новое, выраженное нашими художниками в их образах, конечно, связано с общественно новым.

Было бы очень наивно проводить знак равенства между пестротой и декоративностью гравюр середины XVII века и мировоззрением какой-либо точной, определенной классовой группы московского общества. Но стоит только сопоставить сложность исследуемой гравюры с простотой Ивана Федорова, чтобы понять, как видоизменилась вся русская эстетика.

Гравюра Гаврилы Иванова очень хорошо передает стиль Никиты Коленинова. Попрежнему преобладает линия. Контурный штрих еще более выразителен, чем в 30-х и 40-х годах. Гаврила Иванов вводит маленькую «щеточку», как ее называют граверы (оттенение некоторых основных линий короткими параллельными штрихами), благодаря чему линия, описывающая складку одежды, начинает также выражать и затенение ее. Впервые у Коленинова — Иванова находим мы и передачу бликов, рефлектирующих теней на округлых базах обеих колонн внизу и на декоративных высоких сосудах сверху. Свет на колоннах изображен падающим справа. Коленинов рисовал прямо на доске; фигура Луки освещена спереди. Висящая в воздухе надпись: «О агиос Лука», умело вкомпанована в черно-белую «плетенку», памятную по третьему анонимному Евангелию и Часовникам Ивана Федорова.

Гравюра Гаврилы Иванова с рисунка Никиты Коленинова остается примечательной. По счастливой случайности она сохранилась, в самой ее доске, в Отделе графики Государственного Русского музея в Ленинграде. Вся почерневшая от времени и от печатной краски, она дает наглядный, к сожалению, очень редкий, пример того, как добротно, чисто и глубоко резали свои доски русские граверы XVII века. Толщина доски — 2.35 см. Сзади — скрепы; трещина расколола ее сверху. Глубина прореза линий гравюры доходит до $4^1/_2$ мм. Фон в глубине тщательно выглажен, и, что интересно, боковые грани печатной поверхности обработаны как рельеф. Эти боковые грани гравированного рисунка в печатании не выявляются; обработка их свидетельствует о том, что в XVII веке к печатным доскам относились с особым вниманием, как бы к резным иконам. «Рельефная» пластическая обработка линий доски, в сечении не прямоугольных, а трапециевидных, объясняет отмечавшуюся выносливость русских старых гравюр.

«Лука» Коленинова — Иванова не вызвал подражаний. Мы видим объяснение этому в том, что он был слишком нов рядом со степенностью Кондратия Иванова и близких к последнему мастеров, а также и в том, что наступавшее время было столь потрясено никоновскими реформами и «великим расколом», что Печатный двор и все его мастера просто на время приостановили выпуск книг с гравюрами. Следующей группой гравюр,

76. Оригинальная доска гравюры Г. Иванова с рисунка Н. Коленинова (1653, Г. Р.М.)

требующей нашего внимания, будет не московская, а иверская. После типографии Александровой слободы Иверская типография была, по существу, первой провинциальной русской типографией. Она была основана честолюбием патриарха Никона и угасла вместе с ним.

Иверская типография

Как это давно установлено трудами Сахарова и Леонида Кавелина,[67] типография Иверского на Валдае монастыря ведет свое начало от переведенной сюда в 1655 г. украинской типографии Кутеинского монастыря. В последнем печатал в первой половине XVII века Спиридон Соболь.[68] Не весь инвентарь Кутеина был использован Иверской типографией. Но наборная орнаментика происходит из Кутеина. В Иверском монастыре ее меньше по подбору, ее употребление скромнее и скуднее, нежели в Кутеине. Здесь нас

77. Герб патриарха Никона из „Рая мысленного"
(Иверский монастырь, 1659)

должны интересовать два издания Иверской типографии. Первое из них — «Рай мысленный», к которому присоединено особое сочинение — «О явлении мощей Иакова Боровицкого». «Рай» вышел в свет 3 августа 1659 г.[69] 19 октября 1661 г. выходит вторая книга Иверского монастыря — «Брашно духовное», по существу, вариант Псалтыри, к которой добавлены еще различные молитвы.[70] Обе, небольшие по размеру, книги обильно снабжены наборной орнаментикой, порой напечатанной красным; заставки играют не такую важную роль; но в «Рае мысленном» — две гравюры, в «Явлении мощей» — одна, в «Брашне» — еще одна и, кроме того, гравированное обрамление титула. Эта группа из 5 гравюр на дереве настолько не похожа на московскую, что ее надо рассмотреть особо. Гравюры в «Явлении мощей» и в «Брашне» датированы теми же годами, как и выход

книг (1659 и 1661). Но вторая из гравюр «Рая мысленного» представляет собой не что иное, как своеобразный «сигнет» — издательский знак, никого иного, как самого патриарха Никона, который к 1659 г. уже сложил с себя сан и находился в опале. Гравюра с его «печатью», с его именем, очевидно, была заготовлена раньше, и это дает нам повод рассматривать иверскую группу гравюр как пример графического искусства одного стиля и приблизительно одного времени (второй половины 50-х годов XVII века). С исключительной наглядностью выявляет эта группа связь русской древней гравюры с родственной славянско-украинской культурой. И так как именно с этой связью придется исследователю иметь дело при новом обращении к Москве, то надо обратить особое внимание на эти два провинциальных издания.

В XVI веке «Москвитин» Иван Федоров принес братским народам — белорусам и украинцам — книгопечатание и гравюру. В XVII веке мы уже видели, как порой просачивались в нашу гравюру отдельные элементы из Евангелия Мстиславца 1575 г. К середине XVII века украинская книга достигла такого высокого технического и художественного уровня, что совсем нет оснований удивляться тому, что Москва охотно присматривалась к ее достижениям, заимствовала у нее те или иные детали. Самым ценным, чем Украина одарила Москву во второй половине XVII столетия, были люди; а в Иверский монастырь попала в 50-х годах целая типография из Кутеина. Никон сейчас же задумал ее использовать в свою честь и славу; поручение изготовить его герб не может относиться к эпохе после 1658 г., когда он снял с себя сан. Герб же выдуман, конечно, им самим в стиле феодальных символов родовитой украинской и польской шляхты, из которой выходили меценаты западно-русского и украинского первопечатания — Ходкевичи и Острожские, а впоследствии Балабаны и Могилы. На щите никоновского герба мы находим аллегорическое соединение изображений, указывающих на «великого пастыря»: десница, светильник, ключ, книга. Последняя изображена в переплете, закрытой и застегнутой. Весь орнаментальный стиль герба — чистейшее «барокко». Заштрихованные листья (на таком же заштрихованном фоне), трактованная как корона «митра», ангелы, скромно включенные в обрамление,— все это напоминает украинские и польские гербы, в XVII веке встречающиеся буквально на каждом шагу.[71] Правда, мастер герба Никона не забывает о Москве. Чисто русскими являются образ «Спаса» посередине, знамя древнего московского войска.

Крест налево и патриарший посох направо сделаны точно в соответствии с формами московского культа. Из всех нами просмотренных в данной главе примеров герб Никона наиболее близок к образцам чужим и новым по отношению к Москве. Не надо забывать, что за 10 лет до того в Москве уже появилась целая русская книга, но с иноземными таблицами, напечатанными иноземной же техникой («Учение и хитрость ратного строения»). Но в гербе Никона мы имеем явление другого порядка — ассимиляцию русской гравюрой близких к ней и родственных украинских и польско-литовских мотивов. Мы включаем герб Никона в свой обзор по необходимости; не по случайности он представляется вырезанным одним из тех монахов бывшего Кутеинского монастыря, которые были переведены в Иверский, знали печатное дело и владели резцом ксилографа достаточно искусно. Герб Никона гравирован и нарисован совсем неплохо. В нем налицо чисто тоновое отношение к сумме штрихов, идущих в разных направлениях; иные детали рисунка оставляют желать лучшего; нигде, даже в изображении такой явно округлой формы, как венец, нет следов затеняющей моделировки.

По всей вероятности, с этим же мастером мы имеем дело в двух других гравюрах «Рая мысленного». Первая из них изображает богородицу с младенцем, давая самый ранний в нашей гравюре образ Одигитрии (а не Элеусы, как на самой гравюре написано).[72] Гравюра, не учтенная ни Ровинским, ни Собко, имеет подпись «Паисей», и у нас возникает сразу же вопрос: знаменщиком или резцом был этот Паисий? Его же подпись, тоже без более точного указания специальности, зато с датой 1659 «року» (по украински — «года»), стоит и на третьей гравюре иверской группы, изображающей Иакова Боровицкого. Впоследствии, в 70-х годах XVII века, некий «старец Паисий» появится в числе знаменщиков московского Печатного двора.

Н. П. Собко делает различие между Паисием Иверским (он его только почему-то называет «Сийским») и этим поздним рисовальщиком, к работам которого мы в свое время вернемся.[73] Относительно иверских гравюр из «Рая» и близких к ним, но не подписанных, из «Брашна», можно думать, что они резаны и компанованы одним мастером. Откуда в глухом монастыре появились бы художники двух специальностей? Паисий был, вероятно, и рисовальщиком и гравером, в том и другом случае — не очень высокого качества. Это последнее обстоятельство не снимает с нас обязанности изучить его произведения. История искусств не может быть историей одних лишь шедевров. В продукции неумелых, провинциальных, неопытных художников бывает часто налицо свой большой смысл. История искусств не имеет права ограничиваться изучением только столичных художников, игнорируя иногородних, часто представлявших интересы иных классовых групп. Иверские гравюры представляют немалый интерес. Помимо гравированной Богоматери, Паисий в «Иакове Боровицком» изображает не установленный многолетним развитием, давно канонизованный образ, а дает нечто совсем новое. В гравюре фигурирует лесной пейзаж, трактованный с явным желанием передать разнообразные породы деревьев и растений. Отшельник Иаков Боровицкий стоит без одежд, с одной повязкой на бедрах. Это первое в русской гравюре изображение нагого тела хотя и примитивно, но не беспомощно. Иаков молод и безбород. Он молится. Из его рта как бы исходят слова молитвы, написанные перевернутыми вниз буквами: так как стоит он в правой части листа, надпись, идущая от него налево, получилась бы иначе в зеркальном повороте. Слева сверху Иакову является богоматерь с младенцем. Пропорции, понятно, не соблюдены: Иаков выше деревьев леса. Заключено это все в рамку с оригинальным убором из листьев, по рисунку несколько напоминающих листву никонова герба. Мы снова сталкиваемся с вопросом — тот ли мастер делал эту рамочку (она могла бы быть и «passe-partout»), который резал герб Никона? Разница между ними во времени незначительна. Герб Никона выполнен между 1655 (перевод Кутеинского монастыря в Иверский) и 1658 годами (уход Никона). «Иаков Боровицкий» датирован 1659 г. Гравюра герба выдавалась своим ярко выраженным барочным характером. В «Богоматери» Паисий сравнительно нейтрален. Это неудачный и плохо к тому же отпечатанный лист, который ради декоративности снабдили красной рамкой из наборного орнамента. Но «Иаков» — очень интересная работа, по своей композиции созвучная тем иконам, на которых представлены святые перед каким-либо небесным явлением (от композиций Прокопия Чирина до «еретической» иконы, прославляющей протопопа Аввакума). Стилистически «Иаков» напоминает «Марию Египетскую» из киевской Триоди 1639 г., чья фигура является едва ли не первым примером нагого тела в украинской гравюре.[74]

Самая техника гравюр Иверского монастырского издательства до-

вольно проста. Объем делится как бы на ряд полос, каждая из которых состоит из тесных параллельных штрихов. Линии нигде не пересекаются и избегают округлений. Лица ангелов из герба не похожи на лица Паисия, для которых характерен подчеркнутый прямой рисунок носа. Но есть и совпадения. На руках ангелов герба и во всех гравюрах Паисия намечены ногти. «Иаков Боровицкий» остается интереснейшим произведением Паисия Иверского. Это жизненная и живописно разрешенная вещь. Образ Давида из «Брашна» надо приписать ему же по тем же соображениям: откуда бы мог в Иверском монастыре появиться еще новый гравер? В «Давиде» та же манера расчерчивать объем вертикальными полосами штрихов; это в конце концов делает всю гравюру похожей на вышивку. Есть и еще одна мелочь: брови и веки и в «Иакове Боровицком» и в «Давиде» сделаны с белой чертой посредине, как будто художник боялся их перечернить. В «Давиде» много внимания обращено на орнаментацию одежды, короны, трона; сидит Давид на подушке с кистями, положенной на массивное сидение с высокой спинкой, переданное в нормальной перспективе. Интересно изображен пестрый разворот книги, которую держит Давид: обе его руки как будто находятся в тени; в правой руке виднеется скипетр. Все это не похоже на типаж и на характеристику образа, принятые в Москве. Перед нами единичное произведение искусства, не нашедшее себе отголоска в дальнейшем. Иверская типография скоро кончает свое недолгое существование, а типография Антониева Сийского монастыря начала 70-х годов будет развиваться уже в совсем иных условиях. Обрамление же титульного листа «Брашна», с маской наверху, с гирляндами и орнаментированными пилястрами, определенно украинское и притом близкое к гравюрам начала XVII века.

Что же дает для общей истории русской книжной гравюры опыт Иверской типографии? Малый провинциальный печатный центр был чем-то вроде «экспериментальной лаборатории», возможно, задуманной Никоном в более широком масштабе. В этой лаборатории стремились испробовать применимость к русской книге новых образов и новых типов. Ни «богородицы» (за исключением мелких образков), ни гербов патриархов, ни отшельников в лесу мы в московской книге больше не встретим. Вряд ли издания Иверской типографии были влиятельны; часто их в наших хранилищах не встретишь. К вопросу о том, кем был старец знаменщик Паисий, появившийся в Москве в 70-х годах, мы еще вернемся. Но в искусстве даром ничего не проходит. Опыт Иверского монастыря был примечательным: он показал еще раз, какой восприимчивой и живой была наша художественная культура и какой, вместе с тем, сильной. В «Иакове Боровицком» чисто московская композиция сливается со смелой, но примитивной украинской трактовкой обнаженного тела в очень интересное единое целое.

Новые приемы книжной декорации

В самой же Москве в это время происходят процессы, довольно существенно изменившие весь облик нашей книги и гравюры. Вряд ли можно их связывать с никоновскими реформами. Сам Никон, заказывавший иностранным живописцам свои «парсуны», был в области иконописи врагом новшеств. Но, очевидно, в силу неизбежных потребностей внутреннего и внешнего характера, изменяется, прежде всего, та первичная и постоянная сфера применения гравюры в книге, о которой мы говорили в нашей работе лишь попутно. Мы имеем здесь в виду заставки. Упоминавшаяся не раз работа А. С. Зерновой подробно освещает историю заставки как особого раздела книжной гравюры, делая тем более необходимым разбор изобразительной печатной графики. Только последняя

позволяет понять роль гравюры в истории всего нашего искусства, установить масштаб и диапазон русской ксилографии и русской иллюстрации. Но фигурный фронтиспис образует вместе с заставкой часть общей декоративной системы старой книги. Заставки очень часто дают драгоценные материалы для суждения о мастерах нашей печати, рисовальщиках и гра-

78. Иаков Боровицкий. Фронтиспис „Обретения мощей Иакова" (Иверский монастырь, 1659)

верах. Многие заставки XVI и раннего XVII века были произведениями первоклассного искусства. Заставка и фигурная гравюра в русской книге развивались все время вместе; они не нарушают этого союза и на том историческом этапе, в конце 50-х годов XVII века, который совпадает со столетием печати в Москве.

Исследования А. С. Зерновой выявили необычайную устойчивость одних и тех же заставок в русских книгах середины XVII века. Даже самая нейтральная заставка повторяется десятки раз в десятках книг,[75] тем самым она утрачивает свое композиционное значение, оказывается обезличенной; ее приходилось делать и более простой по рисунку и менее сложной по технике гравирования; нет сомнения, что все это снижало качественный уровень ксилографической заставки. Становится понятным стремление В. Ф. Бурцева ввести в книгу безличный наборный орнамент. После конца деятельности Бурцева, в 40-х годах XVII века, наборный орнамент в русской книге на время исчезает, затем вновь появляется с 50-х годов, оставаясь уже до конца спутником русской книги. Но понятным является и стремление ввести перемены в гравированную на дереве заставку. Это достигается двумя приемами. Стиль заставочной орнаментации — листвы на черном фоне — медленно перерождается, становясь на наших глазах уже не растительным, а условным, комбинирующим архитектурные, лепные, ленточные мотивы; отсюда выработается мало-помалу вся новая орнаментика, которую условно, но упорно наши архитектуроведы считали характерной для «нарышкинского барокко» или просто барокко. Процесс этот шел медленно — не менее 30 лет. Более заметным оказалось другое. В нашу заставку были введены изобразительные мотивы. В центр большой «заставицы», начинавшей собою лист какого-либо ответственного сочинения, вводится «картуш», рамка (овальная, круглая или неправильной формы), и в нее вставляется образок, картинка на те или иные темы, связанные с текстом публикуемой книги. Заставка делалась как бы подлинным «passe-partout».

Очень скоро эти внутренние, допускающие перенесение с места на место, «образки» будут рисоваться особыми художниками, будут вставляться в старые заставки; они, естественно, вырезались на дереве не теми мастерами, которые выполняли первые вариации самих заставок. Это, конечно, не способствовало улучшению декорации книжной страницы. С первой нашей фигурной ксилографией — с заставкой до-федоровского Евангелия XVI века, изображающей Матфея,— эти новые заставки начала второй половины XVII столетия сравнивать нельзя. В «Матфее» XVI века было единым и техническое выполнение и художественный стиль — белый штрих на темном фоне. В новых заставках все строится по-иному. В центре — светлое поле. На нем чисто контурным путем обрисована фигура или сценка. Справа и слева — никак не связанные с центром орнаментальные мотивы. Заставка утрачивает свою книжную декоративную функцию, включая в себя изображение какой-нибудь сцены; но изображение растворяется в узорном ритме.

Самый же тип такой заставки, введенной в богослужебную книгу по той причине, что он был «иконным», сложился не в Москве. Его родина — Украина, и притом Западная. Впервые такие малые изображения появляются, на первом этапе еще не вставные, в типографии Балабанов в Стрятине в 1604 г. В окружении фантастичных цветов и полуфигур мифологически-орнаментального типа на одной заставке мы видим встающего из гроба Христа, на другой — распростершую крылья символическую птицу, по всей вероятности, феникса.[76] Киевские и львовские заставки особенно богаты вставными изобразительными сценками; чаще всего они попадаются в Триодях киевских изданий 1627 и 1631 гг., во львовском Апостоле 1639 г. Московская книга прошла такой же путь. В Москве начали с единичных опытов введения в середину заставки изображения птицы (святого духа?); в издании 1638 г. она не вставлена, а гравирована вместе с заставкой. Но с 1649 г. в Москве появляются

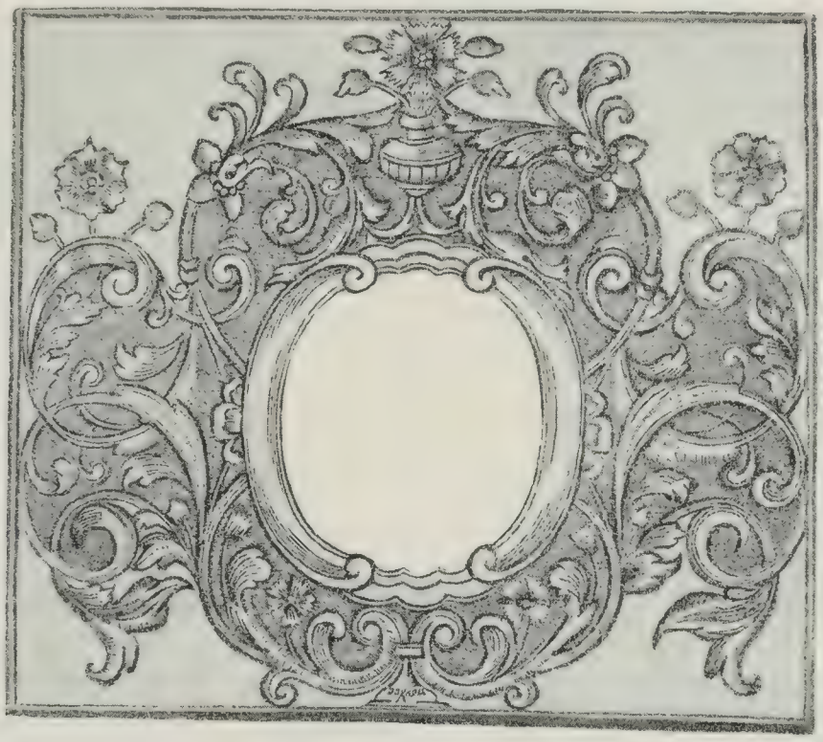
79. Давид. Фронтиспис „Брашна духовного“
(Иверский монастырь, 1661)

приглашенные сюда ученые-украинцы во главе с Епифанием Славинецким, через несколько лет появляются типичные для последующего периода заставки с картушем, куда вставляется образок. Так, сценкой «Распятия с предстоящими», считавшейся особенно уместной, снабжены выходные заставки Евангелия 1657 г. Но наиболее последовательным и плодовитым в этом оказался мастер, работавший в течение 3 лет — с 1 марта 1657 г. до 1 марта 1660 г.— на Печатном дворе одновремено как резец и как знаменщик. В качестве гравера труд его ценили дороже, чем в качестве рисовальщика: мастер этот, Захарий Лукин, как резец получает 19 рублей 25 алтын, как знаменщик — 16 рублей 25 алтын.[77] Интересно, что непосредственными предшественниками его на Печатном дворе были два иноземца: Григорий Поляк — резец, работавший в 1655—1656 гг., и знаменщик Ян.[78] Уточнить работу двух последних мы не можем, разве только приписать именно им появившуюся в 1655 г., использованную и в 1657 г., заставку с распятием. Но Захарий Лукин позаботился о себе сам. В 1658 г. Печатный двор выпускает книгу под названием «Евфология» — Требник с заставками фигурного типа; они посвящены «таинствам»: крещения, миропомазания, исповедания, брака, елеосвящения. Все пять заставок подписаны именем «Захарий» и напоминают изображающие аналогичные сценки заставки киевского Требника 1646 г., Триодей 1627 и 1631 гг., упомянутых выше.[79]

По рисунку и технике гравюры они не отличаются особо высоким качеством. Как и всему искусству XVII века, им присуща большая декоративность. В это время, вообще говоря, немыслимо представить себе художника, который бы не согласовывал очертаний своих фигур с обрамлением их, всю заставку как таковую не мыслил бы в сочетании с текстом, набором, шрифтом, как часть единого целого. Но Захарий Лукин в известной мере нарушает это крепкое единство. Он вводит в книгу нечто новое: повествовательное начало изображения. При маленьких размерах изображений любое из «таинств» теряет свой психологический, драматический или какой-либо другой интерес. Мастера всех этих заставок со вставками не выработали для последних особого стиля. Их линии становятся не выражающими, а лишь обозначающими контур предмета или фигуры. Окружение вставок интереснее. Сама форма заставки отходит от традиционной прямоугольной и становится ромбоидальной. В отдельных элементах орнаментации нельзя не видеть барокко.

Библия 1663 г. Отмеченные нами моменты использования московской книгой украинских элементов с особою наглядностью воплощены в издании, равного которому Москва не знала за все предшествующее столетие. Здесь имеется в виду Библия 1663 г.[80] Только недоразумением можно считать ссылку А. И. Некрасова[81] на другую Библию — 1661 года, для которой титульный лист делал тот же Захарий Лукин (?). Такого издания не было. В Библии 1663 г., единственной московской Библии XVII века, не было также «в тексте помещено несколько мелких гравюр в киевском стиле», как утверждает тот же исследователь. Ровинский, у которого, очевидно, взял эти сведения А. И. Некрасов, по поводу «Захария» допустил ошибку или просто опечатку. «Мелкие сочинения появляются,— говорил Ровинский,— в московских изданиях уже во второй половине XVII столетия, в Библии, изданной в 1663 г.». Но это заимствованное у Стасова и de visu не проверенное утверждение касается не текста, а титульного листа.[82] В Библии 1663 г. два титульных листа. Один из них печатался и вклеивался в книгу и как фронтиспис — лицом к настоящему титулу, на котором подробно изложенное заглавие книги заключено в сложную рамку

декоративно-архитектонического типа. Интерес представляет как раз не этот, в точном смысле, заглавный, лист. Библию решили сделать как можно импозантнее. Украина своей Библии в XVII веке не дала. Вполне правомерно Печатный двор обратился к лучшему изданию Библии XVI столетия — к острожской Библии Ивана Федорова. Библиотека Печатного двора владела, кстати сказать, экземпляром острожской Библии, приобретенным у самого Кондратия Иванова. Для Библии 1663 г. был вырезан



80. Заставка из Евфология 1658 г. (Захарий Лукин)

и отлит шрифт уже знакомым нам Ф. И. Поповым. Оставалось убранство, образная интерпретация и украшение книги. Для выполнения первой задачи были просмотрены все наличествующие запасы доброкачественных гравюр. Обрамление титульного листа и фронтиспис были сделаны специально для издания 1663 г. Но в общем составе Библии мы находим и книги, издававшиеся отдельно, их надо упомянуть.

1. Псалтырь. В качестве фронтисписа к ней использована наиболее свежая доска с изображением Давида — та, которая появилась в издании 1638 г. (фофановском — бурцевском) и нами была уже проанализирована; она включена в составную гравюрно-наборную рамку.

2. Четвероевангелие. Состав гравюр здесь следующий: «Матфей» — новый, в первый раз появившийся в Евангелии, вышедшем в начале 1663 г.; нигде раньше не появлялся сделанный для данного издания «Марк»; «Лука» и «Иоанн» — старые доски, еще Кондратия Иванова; «Иоанн» — в варианте с орлом.

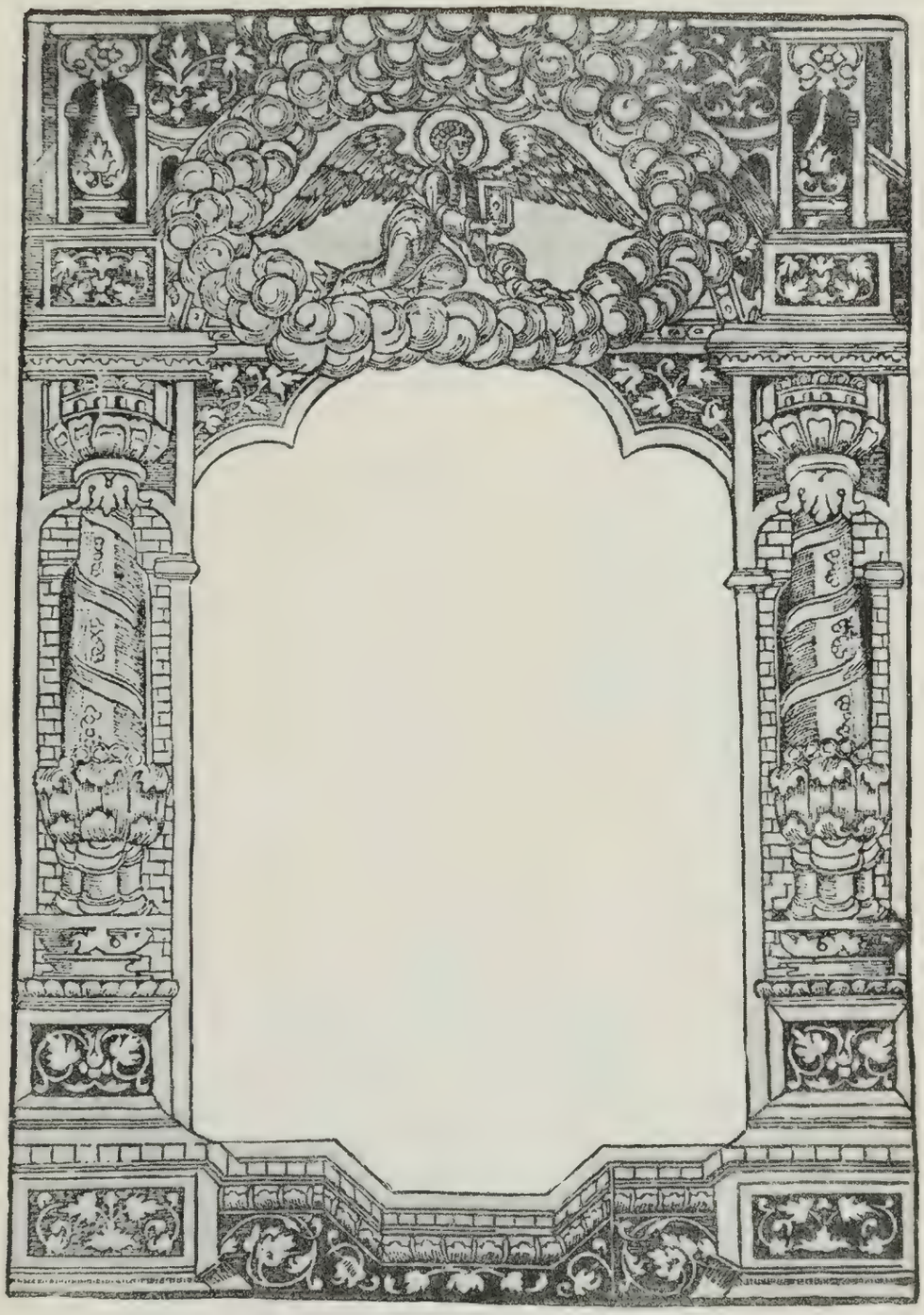
3. Апостол. В качестве фронтисписа использован «Лука» упомянутого выше бурцевского издания Апостола 1638 г.

Ряд книг XVII века, нами уже исследованных, влился в единый свод Библии. Сюда попали далеко не лучшие гравюры. Нетрудно заметить,

что колениновский «Лука» 1653 г. и «Лука» Евангелия 1651 г. для Библии бы не подошли, как вследствие их чисто линейного языка и архаизирующих форм, так и в силу преобладания в них затейливой до предела декорации. Этими своими чертами они явно контрастировали бы с общим стилем, степенным и важным, торжественной книги. Библия напечатана на бумаге особо крупного формата. Чтобы гравюры, ранее предназначенные для несколько меньших страниц, согласовать с новым форматом, а также с форматом соседних наборных полос, они были сверху и снизу удачно снабжены особыми заставками и рядами наборной орнаментики. Не сразу бросается в глаза, что нижний узор листа с «Давидом» является не чем иным, как приставленной, перевернутой вверх ногами, заставкой, встречавшейся в ряде книг середины XVII века. Верхние заставки со вставными фигурными «образками» не очень искусны. Они повторяются; их в сущности два варианта: один — «Деисус», в рамке с двумя «цветками» крупного масштаба; другой — в центре — «Спас». В двух отдельных образках по сторонам — богоматерь (из «Месяцеслова», о котором мы будем говорить дальше) и орудия мучений Христа. Наборный орнамент повсюду призван выполнять мало благодарную роль дополнения, усиления и завершения всей композиции.

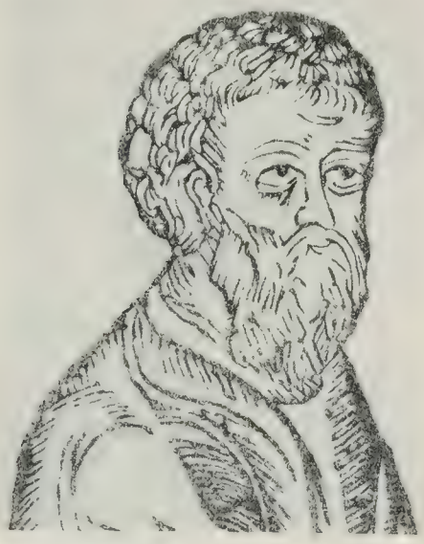
Задачи создания такой большой книги, как Библия, были настолько сложны, что сразу же возникает вопрос о художнике-оформителе, о ее редакторе.

Мы разберем каждую из новых гравюр издания. Но сейчас заметим, что «Давид» 1638 г. в декоративном уборе 1663 г. выглядит лучше, чем «Лука» того же, 1638 г. (в Апостоле). Гравюры Кондратия Иванова неплохо согласуются со своими верхними виньетками, но кажутся слишком грузными для наборных рамок. Новые фигурные гравюры («Матфей» и «Марк») превосходно согласованы и с наборной и с гравированной орнаментикой. Нам надо выяснить вопрос о художнике этих новых гравюр, не забывая и о наличии в Библии двух крупных по размеру вводных ксилографий — фронтисписа и титульной рамки. Документы называют имя этого художника: им является старец, т. е. монах, З о с и м а, которого мы вправе считать одним из значительнейших мастеров русской книги XVII столетия.[83] К сожалению, как раз о нем в документах Печатного двора сведения сообщаются не совсем точные. В декабре 1663 г. в Расходной книге Печатного двора записано, что «резцу» (Зосима был монахом Новинского монастыря, привлекаемым для работы на Печатном дворе сдельно) заплачено было 40 рублей (очень крупная по тому времени сумма, равная годовому окладу знаменщика и резца) за то, что им «по указу великого государя вырезана на грушевой доске п е р с о н а и г е р б царского величества».[84] Что означает это замечательное указание, первое во всей истории нашего искусства? «Персона», или «парсуна», на языке живописцев XVII века есть, конечно, портрет. Но отдельного гравированного на дереве портрета царствовавшего тогда в Москве царя Алексея не сохранилось, не сохранилось даже никаких следов или намеков в литературе, в собирательской памяти, удивительно цепкой на такого рода вещи. До нас изучал архивы Печатного двора впервые их использовавший в собственном труде и в «Словаре» Ровинского В. Е. Румянцев. Он не приводит этой выдержки дословно и ссылается на нее (с точным указанием листа Расходной книги, где она записана) лишь как на факт выполнения Зосимой «полулистовой гравюры, на которой изображены российский герб (двуглавый орел) с миниатюрными по сторонам картинками из Библии и с небольшим планом Москвы внизу». Это описание касается фронтисписа Библии. О «персоне» Румянцев совершенно умалчивает.



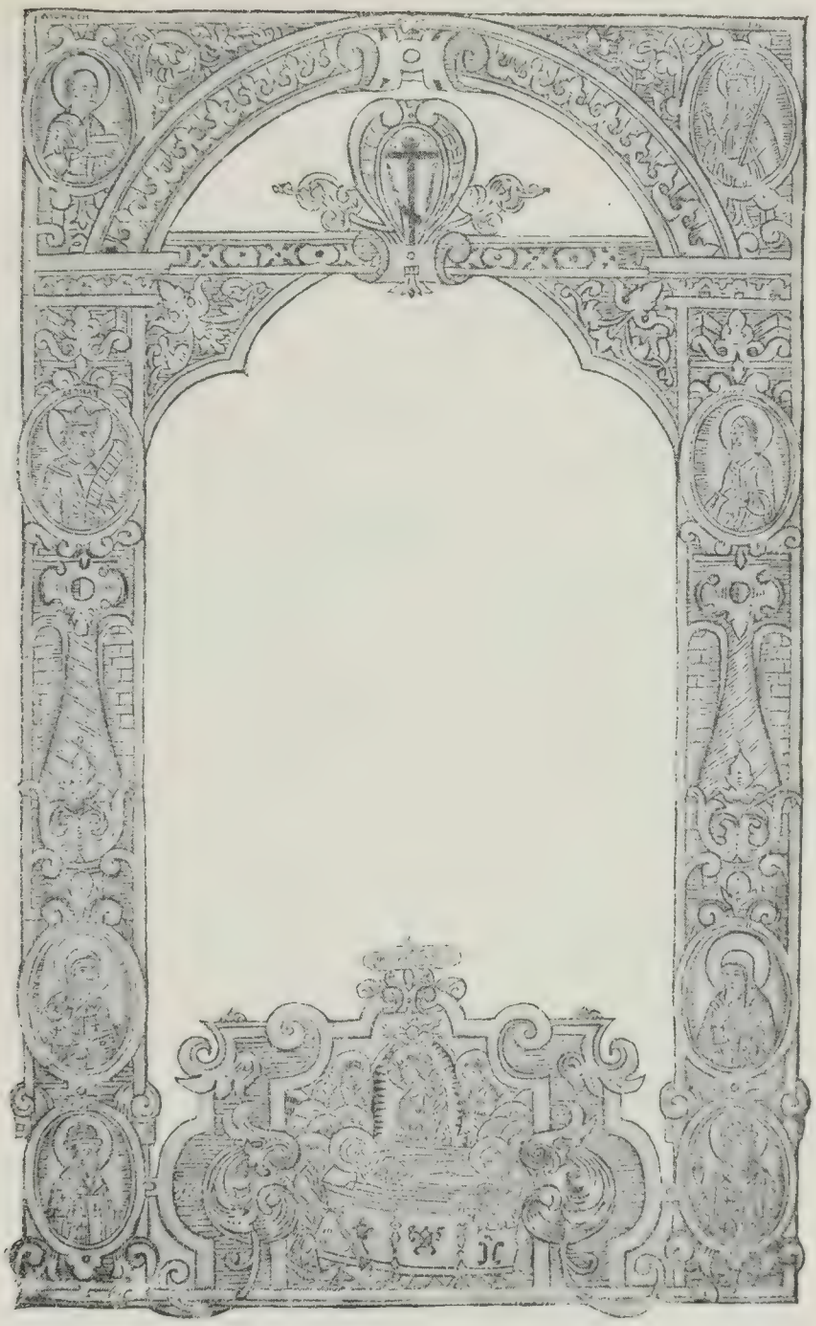
81. Обрамление Матфея из части Евангелия 1663 .

Надо заметить, что если это толкование (с которым соглашались все последующие иссследователи, ибо никто из них не сверял указания Румянцева с архивными оригиналами) верно и оплату в 40 рублей Зосима получил за «полулистовую» гравюру фронтисписа, то описание ее в Расходной книге — «персона и герб» — наредкость неточно! Можно допустить, что писец Расходной книги ошибся, что вместо «персона» (т. е. портрет) надо читать «персоны», подразумевая под этим не «лица», а «фигуры». Но нет ни одного случая такого словоупотребления в тогдашней речи, а план Москвы уже никак не назовешь «персоной», даже во множественном числе. Еще одна неясность. В другом месте — в цитируемом В. Е. Румянцевым томе Расходных книг, которого в данное время обнаружить не удалось,— значилась выплата Зосиме 7 марта 1662 г. (?) еще 80 рублей за библейскую гравюру. Румянцев, очевидно, понимал эту последнюю сумму как включающую в себя упомянутые 40 рублей, хотя запись о 80 рублях находилась в более ранней книге (№ 62, лист 246), нежели цитированное нами по сохранившемуся архивному оригиналу место (книга № 65, лист 8, об.). Путаница с Зосимой продолжается и дальше. «Да вырезаны вновь на грушевых досках 2 евангелиста. Резцу старцу Зосиме дано за работу 40 руб. серебряных и той дачи положено на те книги евангелия медными деньгами сто рублев».[85] Можно понять, что «сто рублей на евангелия» включают в себя гонорар Зосиме. В. Е. Румянцев, ссылаясь вновь на необнаруженное в архиве место, утверждает, что Зосима вырезал «два полулистовых изображения евангелистов Матфея и Луки, напечатанных в Евангелии напрестольном 1662 года в десть». Однако таких гравюр 1662 г. не существует. Есть серия Евангелий, нами проанализированная без перерывов до 1657 г. В 1662 г. издано учительное Евангелие с одной гравюрой — бурцевского «Луки». Есть Евангелие начала 1663 г. (18 января), и как раз в нем мы и встречаем нового «Матфея». «Марк» в нем прежний — варианта 1657 г. Для Библии специально вырезан новый «Марк», так что в общем в Библии как раз налицо две гравюры с изображениями двух евангелистов — Матфея и Марка (не Луки, но его можно спутать именно с Марком), которых не было в прежней серии Евангелий.



82. Увеличение головы Матфея из Евангелия 1663 г.

Если же, на основании приведенной выписки, действительно принять, что Зосима гравировал в 1663 г. «портрет и герб» Алексея Михайловича, то это было бы, конечно, очень важным обстоятельством, имеющим значение не только для истории русской гравюры. Нечего и говорить о том, как интересен для нас момент зарождения и развития в России искусства портрета.[86] О возможности существования в XVII веке у нас портретной гравюры на дереве никто из специалистов не подозревал. Вместе с тем распространение в XVII веке привозных гравюр, в том числе портретных, как элементов украшения комнат царского дома, известно у нас уже издавна. Библия Пискатора была хорошо известна нашим «изографским»



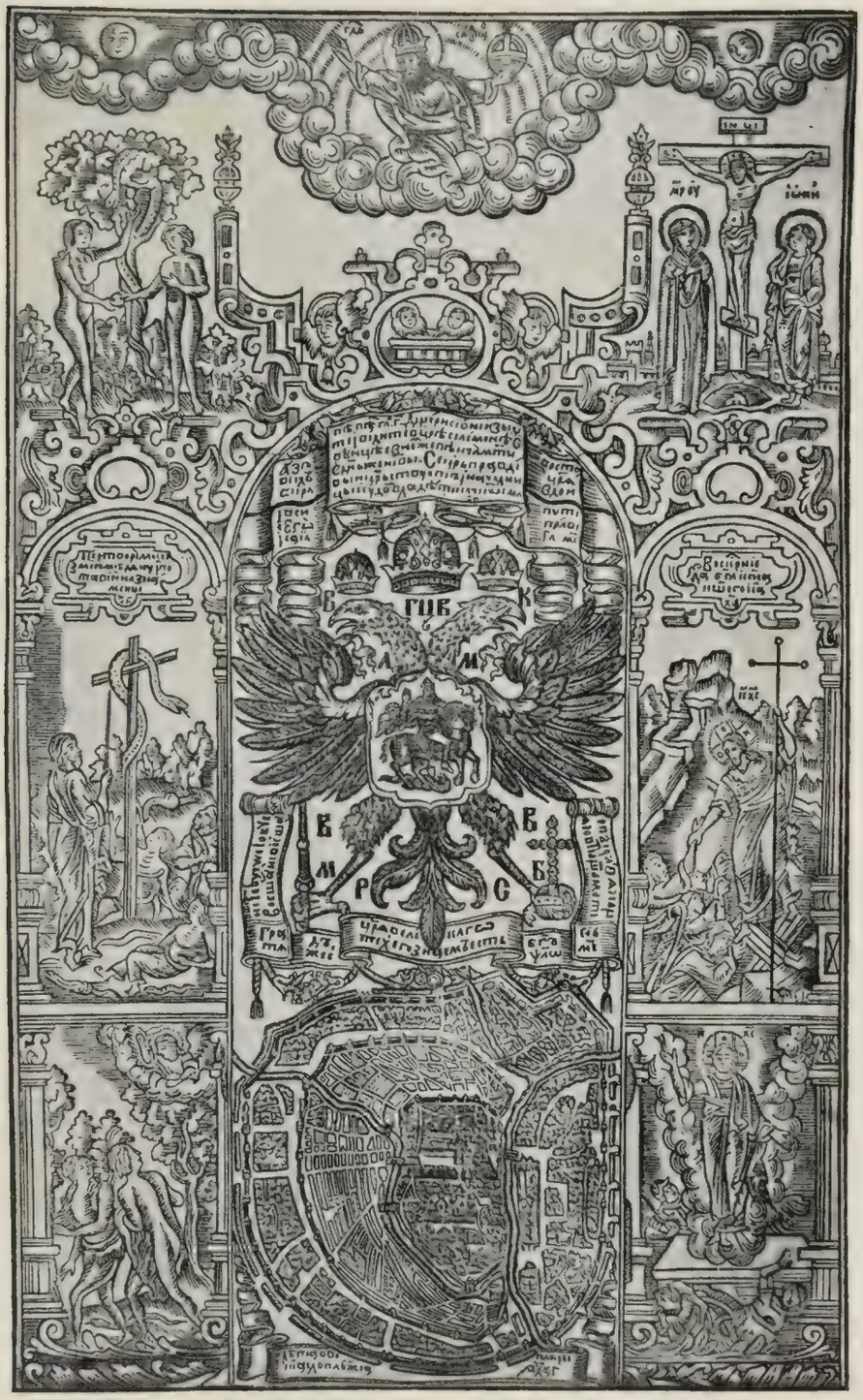
84. Рамка титульного листа Библии (Москва, 1663)

мастерским, интересуя и интригуя наших художников, вызывая их на соревнование, заставляя их перерабатывать иноземные мотивы на русский лад, но никогда не превращая их в простых подражателей и копиистов. [87]

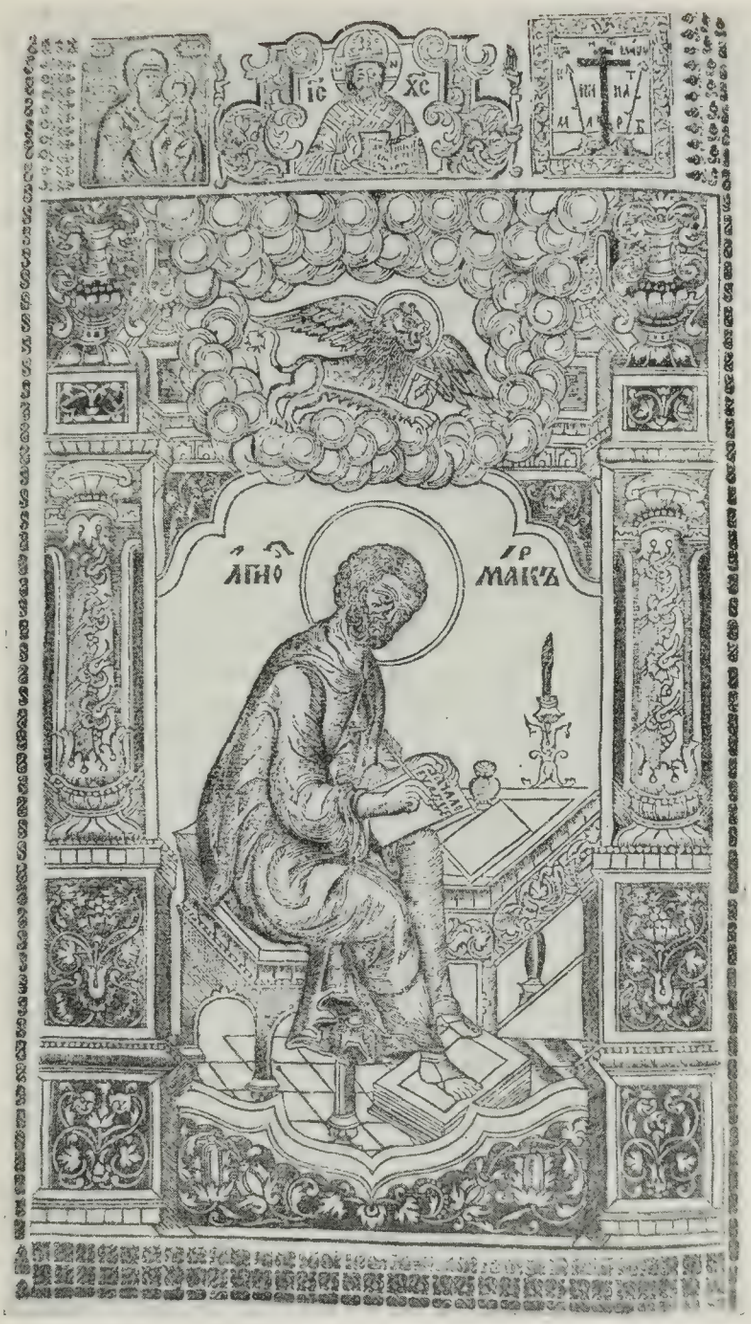
Возвращаясь вновь к Зосиме, одно можно утверждать с определенностью: Зосима был действительно и гравер и рисовальщик, «знаменщик» своих работ; только так можно объяснить крупные суммы, ему заплаченные. К этому выводу склоняет и анализ гравюр Библии 1663 г. Начать его мы должны с фронтисписа. На фронтисписе Библии четко стоит внизу гравированная славянская дата — 1663 г. Надписей вообще в гравюре много. Иные написаны зеркально. Одни помещены в картушах, другие — на свитках, третьи — на фоне. Вся композиция, очень сложная на первый взгляд, довольно стройна и распадается на девять частей, образующих три яруса, причем средний больше, импозантнее и крупнее, нежели верхний и нижний. Тщательно соблюдена декоративно-композиционная симметрия, и, при всей дробности и кажущейся беспорядочности листа, он все же представляется задуманным и выполненным одним мастером. Наверху — гирлянда весьма условных облаков, с солнцем, луной и полуфигурой Саваофа, изображенной в сильном движении. Непосредственно под ней — маскароны, картуши, чисто декоративная композиция, которая сразу указывает на знакомство автора с украинскими композициями. Четыре херувима. Слева — «Грехопадение». Юные и скромные Адам и Ева. Кратко, но декоративно намечен пейзаж со зверями и птицей. Справа — «Распятие». Художник явно стремился крестным древом как бы уравновесить «древо познания» первой сценки, фигурами Марии и Иоанна — фигуры Евы и Адама. В среднем ярусе слева — «Медный змий», справа — «Сошествие во ад». Налево внизу, в прямоугольном обрамлении,— «Изгнание из рая», направо — «Воскресение». Средняя часть гравюры занята двумя более крупными изображениями — двуглавым гербом царской Руси и планом Москвы, выполненным весьма точно, частью в ортогональной проекции.

Именно это последнее изображение сделало лист знаменитым. Но как произведение искусства и как памятник определенного стиля фронтиспис никем еще не разобран.

Как самый прием украшения листа рядом обрамляющих сцен, так и помещение внизу гравюры плана или символа города — места издания книги — указывают на Киев. На Украину уводит нас построенная на изогнутых формах орнаментика и ряд отдельных сценок. Их не видела Москва, но Киев знал уже свыше 30 лет по гравюрам Триоди Постной 1627 г., «Анфологиона» 1618 г., Евангелия учительного 1637 г. и многих других книг. «Грехопадение» вызывает в памяти, прежде всего, самого Скорину, один из его инициалов. [88] Вся история Адама и Евы, изображенная в Триоди 1627 г., усложненная, полная любопытных деталей, показывает, как далеко ушла московская Библия от этого наивнейшего повествовательного реализма. [89] «Распятие» имеет так много аналогий, что здесь можно ограничиться привлечением только одной, более крупной гравюры на эту тему: из киевского Служебника 1629 г.,— с той же позой у Марии, с похоже трактованным видом города на заднем плане. [90] «Медный змий» встречается в упрощенном виде в инициалах киевской Триоди 1627 г.; в ней же фигурирует и «Сошествие во ад», несколько иначе трактованное и в учительном Евангелии 1637 г. Меньше аналогий во львовских изданиях; однако они имеются и здесь, например в Евангелии 1644 г. («Распятие»), в заставках Часослова 1642 г. («Воскресение» — сцена в славянской иконографии вообще редкая, заменяемая обычно



83. Фронтиспис Библии (Москва, 1663)



85. Марк. Фронтиспис II части Евангелия из Библии 1663 г. (Зосима)

«Сошествием во ад»).[91] Львовский Апостол 1654 г. имеет титульный лист, по общей композиции напоминающий московский, заставку с таким же «Распятием». В Триоди, вышедшей во Львове в том же 1663 г., сцена «Сошествия во ад» обнаруживает немалое сходство с нашей гравюрой.[92] Последние аналогии из киевских и львовских изданий выявляют, однако, и довольно существенные различия между московской и украинской графикой начала 60-х годов XVII века. В Москве она серьезнее, в известной мере реалистичнее украинской. В сцене «Изгнания из рая» удачно передано движение убегающих фигур. «Сошествие во ад» и «Медный змий» производят впечатление самостоятельно пережитых воспоминаний о некогда увиденных художником классических примерах.[93] Меньше приходится думать о русской иконе или миниатюре. Зато несомненны некоторые точки соприкосновения с иллюстрациями западных Библий.[94] При небольших размерах и схематичности изображений, дальше общности мотивов и композиций эти аналогии не идут.

Герб и план Москвы представляются вполне самобытными. План Москвы вписан в квадратное поле; для своего времени он вычерчен так хорошо, что предполагает работу опытного топографа-специалиста, а не «старца»; в рисунке этого плана можно усматривать произведение С. Лопуцкого, поднесшего царю в 1663 г. «чертеж всего света».[95] Герб выполнен согласно установкам нашей государственной сфрагистики.[96] На груди двуглавой птицы — щит с изображением всадника на коне, поражающего копьем змия. Традиционный Георгий Победоносец? Но почему он тогда бородат и даже как будто тучен? Он в царском венце и без сияния вокруг головы. Так изображен всадник — «ездец» — и на официальной печати Алексея Михайловича, приложенной к грамоте польскому королю в 1668 г. Как раз здесь и возникает тот вопрос, который заставил В. Е. Румянцева воздержаться от опубликования точного документа о «персоне». Дело в том, что в XIX веке официальная русская геральдика считала короткий костюм всадника для царя «неприличным». Всадник в гербе должен был быть истолкован как образ святого Георгия! Истории это противоречит. Еще в 1850-х годах И. Снегирев и И. Сахаров выступали с толкованием аналогичных изображений как образов «царя на коне»; при этом они ссылались на документальное свидетельство: разъяснение русских послов великому герцогу Тосканскому, что всадник московского герба — «сам царь на коне». Все эти соображения вполне убедительно развивал и А. Лакиер в 1855 г.,[97] не знавший нашей выписки, но точно определивший, что в центре герба, под видом драконоборца — образа, восходящего к далекому прошлому,— русский гравер показывает нам облик, пусть идеализованный, царя Алексея. Московское искусство гравюры делает еще один шаг в сторону овладения живой действительностью. Что это так — можно было бы давно убедиться, обратив внимание на стихи, помещенные на обороте второго титула Библии. Обращаясь к Алексею Михайловичу, поэт (очевидно — Симеон Полоцкий, как раз прибывший в Москву в 1663 г.) говорит: «Успевай и царствуй великий царю, в новой силе... Побеждай к о п и е м сопротивного ти з м и я». Возникает вполне естественный вопрос: нет ли в этом какого-либо указания на реальное событие русской истории того времени? Восстание в Москве — «медный бунт» 1662 г.? Более вероятно было бы указание на восстание в Западной Сибири и Башкирии того же времени.

Технически весь лист выполнен очень хорошо. Называть Зосиму первым русским гравером-портретистом было бы не совсем верно, но что он являлся опытным гравером — сомнений нет. В листе налицо разнообразное направление штриховки; в гербе штриховка становится особенно

густой, тщательной и выразительной. Фигурные сценки сделаны более бегло. Перекрестной черной штриховки нигде нет, зато есть (в плане Москвы) пересеченная белая. Откуда вышел мастер, входящий в нашу книгу сразу с такой гравюрой? Одинаково прочные нити гравюрной традиции связывают его как будто и с Украиной и с Москвой, притом не только с Печатным двором, но и с Серебряной палатой. Нет для нас сомнения также в том, что Зосима знал и иностранные образцы, хотя бы для того, чтобы вдохновиться на создание спиралевидно закручиваемых свитков по сторонам плана.

Безусловно, тот же мастер, который выполнил разобранный нами фронтиспис Библии 1663 г., резал и остальные новые доски издания. Самый титульный лист — обрамление наборной надписи — очень напоминает обрамление титула киевского Патерика 1661 г., в котором, кстати сказать, два раза встречается изображение общерусского герба; помещаемый здесь посередине всадник молод и явно изображает Георгия Победоносца.[98] Обрамление титула Московской Библии 1663 г. является одной из тех немногих наших книжных гравюр, в которых внутренние качества во всем уступают внешним, «оформительским» задачам. Вверху рамки — крест и надпись, по сторонам — медальоны с изображением Моисея, Аарона, Давида, Самуила, и ниже — московских иерархов: Петра, Алексея, Ионы, Филиппа. Внизу, в центре,— «Успение». Все это нарисовано и награвировано не очень хорошо. Но обе фигурные гравюры 1663 г. с изображениями евангелистов Матфея и Марка весьма интересны. В них художник вполне сознательно возвращается к типам и образам русской книжной гравюры «классического» периода» — к произведениям Ивана Федорова, Андроника Невежи и, прежде всего, Кондратия Иванова. Оба евангелиста расположены под трехлопастными арками. Поза и обличие пишущих авторов традиционны. Символы над ними расположены в окружении мелких кудрявых облаков, напоминающих те, которые вились над композицией фронтисписа. Пол «Матфея» расчерчен ромбом, но по-новому затенен. Новым является и рисунок колонн. Они как бы поросли цветами.[99] Сзади них на листе с Матфеем — «кирпичики», над колоннами у «Марка» — вазы. Все это уже встречалось раньше, в том числе и в виленском Евангелии Мстиславца. Что здесь действительно совсем новое — это пристрастие гравера к штриховке: он избегает вынимать не необходимые ему белые места. Белым, конечно, должен был быть фон. Но колонны не светлые, а все заштрихованные, темные. Особенно затенена фигура Марка. Одежда его представляется темной, с немногими светлыми бликами. Но совсем нет и сплошных черных пятен. Зато очень много, больше чем у кого-либо из всех русских граверов, пересеченных белых штрихов. Резец гравера так близко следует за рисунком, что приходится думать о тождестве знаменщика и резца в лице Зосимы. Обе гравюры очень близки друг к другу. Любопытно, что голова Матфея приходится чуть левее центра, голова Марка — чуть правее. При сходстве стиля мы находим в обоих листах и большое разнообразие. Конечно, и «Матфей» и «Марк» были задуманы как прямое повторение гравюр 1627 г. Тем более их интересно сопоставить с их прототипами. Основная разница между гравюрами с изображением Матфея 1627 и 1663 гг.— введение в лист 1663 г. вокруг ангела массы облаков, частично прикрывающих арку; изменен также рисунок колонн; наконец, широко использована сплошная штриховка, придающая новому варианту «тоновый» характер. Различие между фигурами Марка тех же 1627 и 1663 гг. выражено еще более резко. За этот промежуток времени в искусстве гравюры произошли, конечно, глубокие изменения. Евангелисты Кондратия Иванова строже,

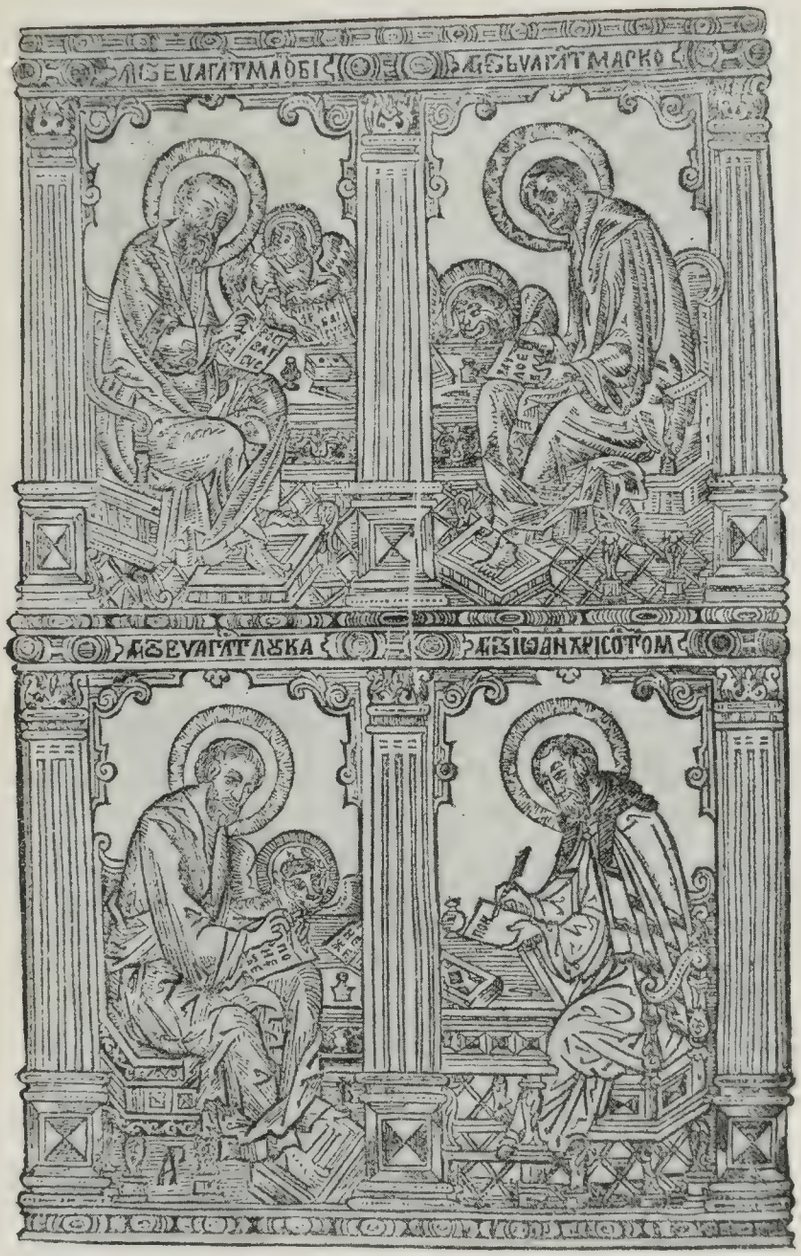
объемнее, они исполнены в более уверенной манере. Евангелисты Зосимы — мягче, более расплывчаты, но и по-своему более декоративны. Маскировка каменной арки облаками, хотя и напоминающими каменные шары, сама по себе весьма симптоматична. Лица превосходны, жизненно реальны, особенно лицо Матфея с характерными национально-русскими чертами.

Нам остается проследить судьбу четырех досок Зосимы. Фронтиспис и титульное обрамление больше не встречаются в русских книгах XVII века. Обе гравюры были чересчур велики по формату, сценки фронтисписа подходили только для Библии. Но доски с изображениями обоих евангелистов сменяют вышедшие из употребления доски Кондратия Иванова. В Евангелии 1668 года, небольшого размера, где доски печатались с прикрытыми бумагой полями, мы встречаем и «Матфея» и «Марка» 1663 г. В Евангелии 1677 г. удержался, однако, один «Матфей»; изображения всех остальных евангелистов заменены новыми. В большом по размеру Евангелии 1681 г. появится, наконец, и новый «Матфей», о котором речь пойдет позже.

Монограммисты 60-х годов

Первая половина 60-х годов XVII века отмечена оживлением издательской деятельности: в 1664—1666 гг. выходят в Москве книги с гравюрами, представляющими для нас большой интерес. Они новы и по технике и по стилю. В них дает о себе знать контакт с украинской художественной культурой, о котором мы уже говорили. Ознакомимся сначала с самим материалом.

В числе наиболее популярных изданий Киева были «Беседы Иоанна Златоуста», в Москве настолько нравившиеся, что возникал даже разговор о напечатании специально для Москвы издания «Бесед». Поскольку киевляне были заинтересованы главным образом в сбыте своих прежних изданий, заказ не был осуществлен.[100] В 1664 г. Москва начинает издавать сочинения Златоуста самостоятельно. Выходит его «Книга о священстве» с фронтисписом, изображающим автора в традиционном облачении, под трехлопастной аркой, на сплошь заштрихованном фоне.[101] В том же году печатаются «Беседы Иоанна Златоуста на Евангелие от Матфея». Здесь помещены на одной доске четыре образа — обращенных друг к другу евангелистов Матфея и Марка и внизу, в том же соответствии,— Луки и самого автора, Иоанна Златоуста. Внизу гравюра помечена монограммами «А. Р.» и «I. S.».[102] В 1665 г. гравюра со стоящим Златоустом повторена в «Беседах на Евангелие от Иоанна»;[103] в том же году выходит в свет и весьма интересная «Книга великих пастырей церковных»,[104] включающая в себя две крупные гравюры. Перед сочинениями Григория Назианзина изображен этот весьма почитаемый церковный писатель; он сидит за работой; перед ним пять «читателей» пьют воду, льющуюся из его книги. Этот образ встречается и в живописи, как об этом свидетельствует икона Никифора Савина в Третьяковской галлерее, посвященная, как гласит надпись, «плодам учения» Василия, Григория и Иоанна. Гравюра датирована 1665 г. и подписана двумя монограммами: слева в пересечении — I. Z, направо — А. Р. Несколько дальше в той же книге приложен к сочинениям Василия Великого его портрет. Василий представлен стоящим на усыпанной цветами земле; здесь же дата — более ранняя (1664), инициалы в переплетении: И. З. и А. Р. Безусловно, близок по стилю к этой группе гравюр изображенный в издании Октоиха 1666 г. Иоанн Дамаскин.[105] Все эти книги объединены, прежде всего, тематически; их задачей является ввести в кругозор русского читателя образы легендарных авторов, почитаемых, но не столь канонизованных, как евангелисты или Давид. Попробуем, прежде всего, определить, что дают нам монограммы. Недоумение возбуждает у нас, к сожалению, «Словарь» Ровинского: здесь



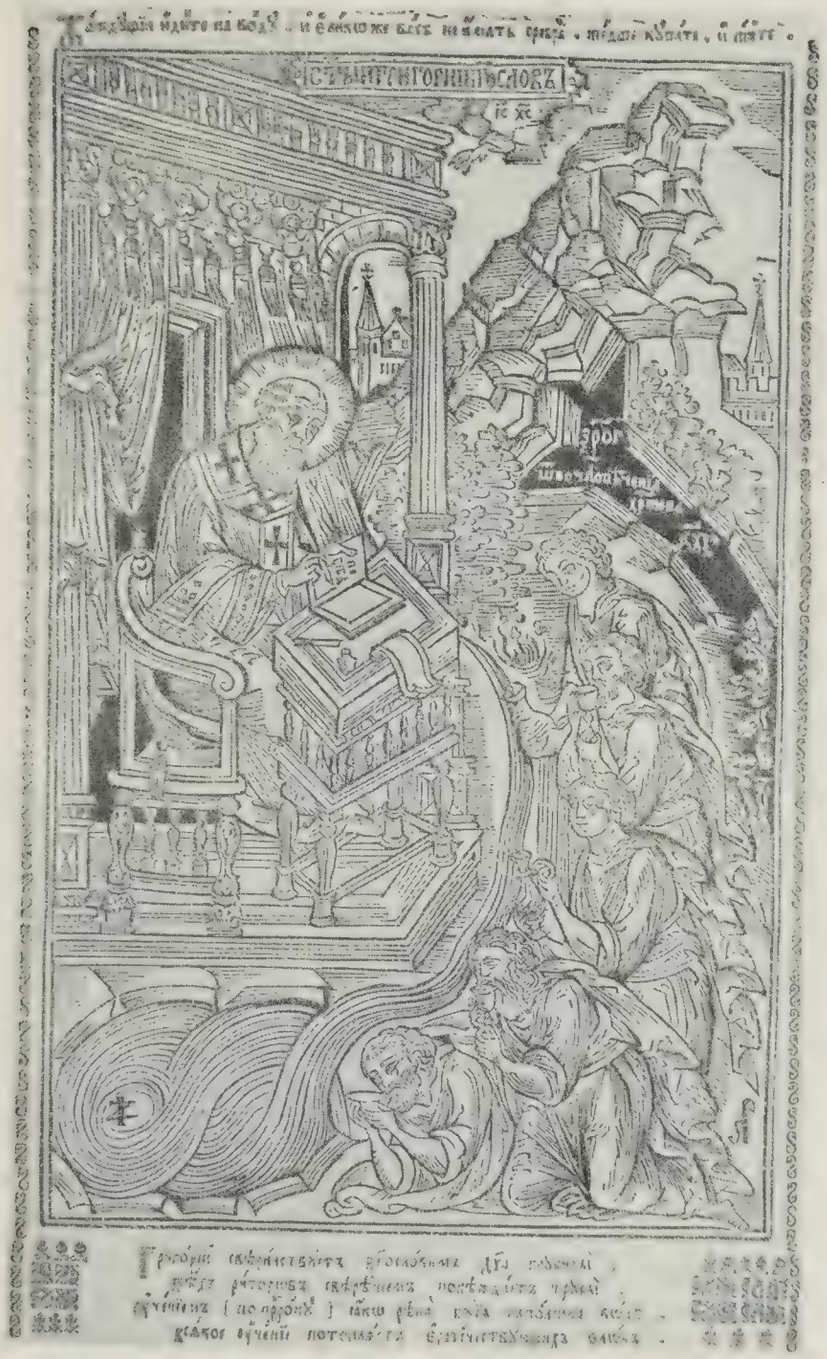
86. Матфей, Марк, Лука и Иоанн Златоуст.
Фронтиспис „Бесед на ев. Матфея" (грав. на дер. мастеров
И. З. и А. Р., Москва, 1664)

указано, что шесть раз (по Ровинскому, который пропустил буквы I. S.,— пять) употребленные монограммы «принадлежат одному и тому же мастеру», причем тут же утверждается, что гравюры, на которых эти монограммы использованы, находятся в одной книге — в «Беседах Златоуста» 1664 г.[106] Но идентифицировать две разные монограммы никак нельзя. Одна (И. З.) могла бы быть расшифрована или как «Иеромонах» «З» (почему бы не Зосима?), или как «И» (например, «Иосиф») «знаменил»; тогда как вторая может быть или инициалами имени и фамилии (как и первая), или указанием, что некто «А» «резал». Термин «рисовал» для того времени исключается. В Москве XVII века он не был в ходу, хотя на Украине его знали. Заметим, что монограммы на русских гравюрах появились в 1664 и 1665 гг., после перерыва в 70 лет, прошедших со времени нашего первого монограммиста — Андроника Невежи. Паисий и Захарий Лукин подписывали свои ксилографии полным именем.

Группа монограммированных гравюр обнаруживает, как мы уже отмечали, несомненное сходство с композициями киевской печати. Оно наиболее заметно в «Василии Великом», кстати сказать, превосходно награвированном в линиях, которые являются не только «обозначающими», но и выражающими живую форму.

«Василий» во всем оказывается (даже в своих небольших размерах) близким к типу, о котором у нас уже был повод говорить. Стоящий на усеянном цветами пригорке старец с книгой — это вариант «Каллиста» из крылосского Евангелия 1606 г. и стрятинского «Григория» из Служебника 1604 г. Наиболее близок к московской фигуре Василия «Василий» из киевского Служебника 1620 г. Отсюда его и заимствовали мастера «И. З.» и «А. Р.», причем в данном случае мы не боимся утверждать это более решительно, чем во всех иных случаях, когда шла речь о творческих переделках или частичных вариациях. Авторов «Василия» этого варианта естественно хочется искать на Украине. Под московской гравюрой набраны стихи. На самой гравюре дата — 1664 г.— вырезана не церковно-славянскими буквами, а арабскими цифрами. Все это — украинские новинки.

Инициалы И. З. не встречаются нигде, кроме «Книги великих пастырей» 1665 г. и «Бесед».[107] Буквы А. Р. более распространены. Собко приводит в своем «Словаре русских художников» указание на львовские гравюры с этими инициалами (от 1642 г.); но И. Свенцицкий в сводной таблице под данным годом упоминает в числе львовских граверов только мастера А. К.[108] Под 1664 г. он приводит имя другого мастера — Андрийко, который «рисовал» во Львове в эпоху, совпадающую с появлением в Москве помеченных буквами А. Р. гравюр. Львовские гравюры вообще ближе (за исключением «Василия») к анализируемой московской группе, чем киевские. Четыре «святителя» в сводной гравюре 1664 г. (из «Бесед») слишком традиционны, чтобы мы могли им найти в московской и украинской книге аналогии решающего значения. Зато московское издание Октоиха 1666 г. явно напоминает львовское 1630 г., где тоже изображен традиционный автор Октоиха — Иоанн Дамаскин. Он сидит, облаченный в широкую мантию, и занят очинкой пера. Сходство настолько убедительно, что надо предполагать сознательный перенос образа, если не копию. Иоанн Дамаскин изображен на обеих гравюрах в своей рабочей комнате; узор кирпичной кладки стены в московской гравюре заменил собой пунктир львовской ксилографии. Разводы мрамора уступили место штриховке; но сохранен рисунок ручек кресла, книжного шкапа, полотенца; нимб иной; иная и шраффировка пола. В московской гравюре нет перекрестной штриховки, нет львиных лап у кресла; несколько меньше общий размер гравюры. Есть сходство у московского «Дамаскина» со львовским другого



87. Григорий Назианзин из Книги великих пастырей
(И. З. и А. Р., Москва, 1665)

издания — 1644 г.: здесь совпадает нимб, в обоих случаях зубчатый, обведенный кругом.[109] Такое же сияние у «Григория» из «Книги великих пастырей»; вариант сияния фигурирует у всех четырех писателей из «Бесед» 1664 г. На основании всех установленных здесь аналогий было бы интересно разработать в будущем вопрос о культурных связях Москвы со Львовом в XVII веке.

Возвращаясь к монограмме А. Р. на московских гравюрах 1664—1665 г., мы, однако, не предполагаем, чтобы она означала: «Андрейко рисовал». Гораздо существеннее то, что именно во Львове такие мастера, как гравер Т. Т., как Илия, как В. Ушакевич, на протяжении 60-х годов XVII века с особым усердием работали над образом «канонизованного автора», помещая его под различными именами то в рабочий кабинет, то в окружение более просторной и фантастической арочной архитектуры. Использование математически проверенной перспективы, при наличии «сбоев» в рисунке самих фигур, четкий рисунок и превосходное владение техникой обрезной гравюры на дереве характеризуют львовскую ксилографию того времени. Весьма показательно, что эти же признаки присущи и разобранной нами группе московских листов.

Переходя к их детальному анализу, заметим, прежде всего, что три гравюры, помеченные монограммами («Четыре писателя», «Григорий» и «Василий»), образуют группу, достаточно единую по технике. Однако вопрос оказывается усложненным самим материалом. Между «Четырьмя писателями» и двумя гравюрами из «Книги великих пастырей» налицо большая разница в композиции; «Василий» находится в особом ряду; между «Григорием» и «Четырьмя писателями» имеется немало точек соприкосновения в деталях: пилястры со схожими капителями и аналогично трактованным рисунком баз, ручки и ножки кресел, в которых сидят писатели. Все три гравюры нарисованы неплохо (за исключением рук и ног). Можно ли, однако, сказать, что их создал один художник? И да, и нет, если допустить, например, что художник был для трех листов один, а граверов два, что инициалы А. Р. означают имя и фамилию художника, о котором мы ближе еще не знаем ничего, а по-разному начертанные монограммы И. З., I. S., I. Z. принадлежат двум граверам. Гравер «Четырех писателей» пользуется приемом мелкого и дробного штриха, часто переходящего в настоящий пунктир; гравер «Григория» такого пунктира не знает, зато умеет пользоваться и перекрестным черным штрихом и белым (надписи белыми вырезанными буквами на черном фоне для Москвы вещь совсем необычная, для Украины, наоборот, они весьма характерны).[110] В рамке «Василия» имеется пунктир, нет перекрестной штриховки или белого штриха; в целом же гравюра ближе к листу с Григорием.

Мы привели эти мелкие наблюдения и сопоставления для того, чтобы показать, как запутаны и трудны самые как будто простые вопросы атрибуции старой русской гравюры. Вопрос об авторстве гравюр данной группы решается проще при обратном допущении: что А. Р. означает имя «р е з ц а», а И. З.— имя «з н а м е н щ и к а».

Любопытно, что в 60-х годах на Печатном дворе в Москве работают новые лица, из которых как раз резца зовут Алексеем (Нефедьевым), знаменщика — Иосифом (Владимировым). Первый из них, кому была суждена длинная и славная карьера гравера, является последним старым мастером русской книжной гравюры; он поступил в резцы Печатного двора с сентября 1661 г.[111] Иосиф Владимиров поступил в знаменщики Печатного двора после Захария Лукина, за год до Алексея Нефедьева. В 1663 г. он среди знаменщиков больше не упоминается. 29 июня этого года в знаменщики взят встретившийся нам уже раньше Григорий

88 Василий Великий из Книги великих пастырей
(И. З. и А. Р., Москва, 1665)

89. Иоанн Дамаскин. Фронтиспис Октоиха (Львов, 1630)

90. Иоанн Дамаскин. Фронтиспис Октоиха (Москва, 1666)

Аврамов; но с 16 июля 1664 г. Иосиф Владимиров опять появляется в их числе; в те два года, когда в гравюрах фигурирует монограмма И. З., он как раз налицо.[112] Имя его знаменито. По всей вероятности, он тождествен с известным полемистом, другом Симона Ушакова, автором первой русской критической работы в защиту нового искусства. Среди русских граверов он первым вышел на международную арену, поскольку гравюра по его композиции вышла в свет в Вене (в 1663 г.). Сохранились иконы его работы, но они мало дают для сравнения с нашими гравюрами. Аврамов развивает активную деятельность только после 70-х годов. Вопрос об авторах интересующих нас пяти гравюр так и остается нерешенным по недостатку материалов. А жаль! «Григорий Назианзин» — талантливая гравюра; пьющие воду учености пять фигур сделаны выразительно и живо. «Василий» не хуже, а, пожалуй, лучше нарисован и вырезан, чем близкие к нему украинские листы начала XVII века. Гравюра, изображающая Златоуста, из «Книги о священстве», вся заштрихованная абстрактными параллельными линиями, отвергающая какую-либо перспективу, вряд ли может быть признана нарисованной тем же художником, который делал монограммированные листы; но и лист со Златоустом очень простой, почти дилетантский, по-своему декоративен, обнаруживая сходство (в типе лица) с переводами известного сийского иконописного подлинника.[113] Последняя гравюра группы («Дамаскин» из Октоиха 1666 г.) отличается монументальностью и известной грузностью; по своей технике и по ряду деталей рисунка эта гравюра наиболее близка «Четырем писателям» 1664 г.

Так завершаются 60-е годы XVII века. В 1667 г. во главе Печатного двора был поставлен «иерарх», митрополит Сарский и Подонский Павел.[114] На некоторое время работа по выпуску новых книг с гравюрами затихает. Мы уже говорили о малом по формату Евангелии 1668 г.; в нем «Матфей» (из издания 1663 г.) был так прикрыт, что базы боковых колонок оказались полусрезанными; но «Лука» (из издания 1651 г.) сохранил даже черные боковые черты своего бордюра. Это механическое укорачивание гравюр производит мало приятное впечатление.

Издания 70-х годов XVII века

Новые сдвиги намечаются с эпохи 70-х годов. В Москве на Печатном дворе в это время работает как гравер упомянутый уже Алексей Нефедьев и встречаются имена договорных и внештатных граверов. Прежде всего — имя Федора Михайлова, выполняющего «на цке образ царя Давида во псалтыри в четь», за что он получил 3 февраля 1671 г. один рубль.[115] Старец Чудова монастыря Корнилий в 1671 г. режет «прописные слова», инициалы или вязь; за 30 таких «слов» он получил 12 алтын 2 деньги.[116] В 1677 г. к этим именам присоединяются более значительные: иеромонаха Иоасафа,[117] главного гравера замечательного предприятия этого десятилетия — Евангелия 1677 г.; в качестве знаменщика беспрерывно до 1676 г. работает на Печатном дворе Григорий Аврамов, которого в этом году сменяет старец Паисий, вряд ли происходящий из Иверского монастыря; к работе над Евангелием 1677 г. были привлечены Аврамов и Паисий, а также «прибылой» знаменщик Елисей Сидоревский[118] и самый крупный из них — весьма известный иконописец Федор Евтихеев Зубов.[119] К 70-м годам относится много документов. Мы узнаем не только о гонорарах, которыми оплачивались работы наших граверов, но и о темпах их работы. 18 июня 1672 г. Алексей Нефедьев получает задание вырезать «цка евангелист Лука», и «июля в третий день цку евангелиста Луку вырезав, в приказ принес».[120] Сведения архивов касаются и таких материалов, которые сейчас не могут быть уточнены. К сожалению, до нас не дошло ни одного Евангелия, изданного между 1668 и 1677 гг., почему нельзя

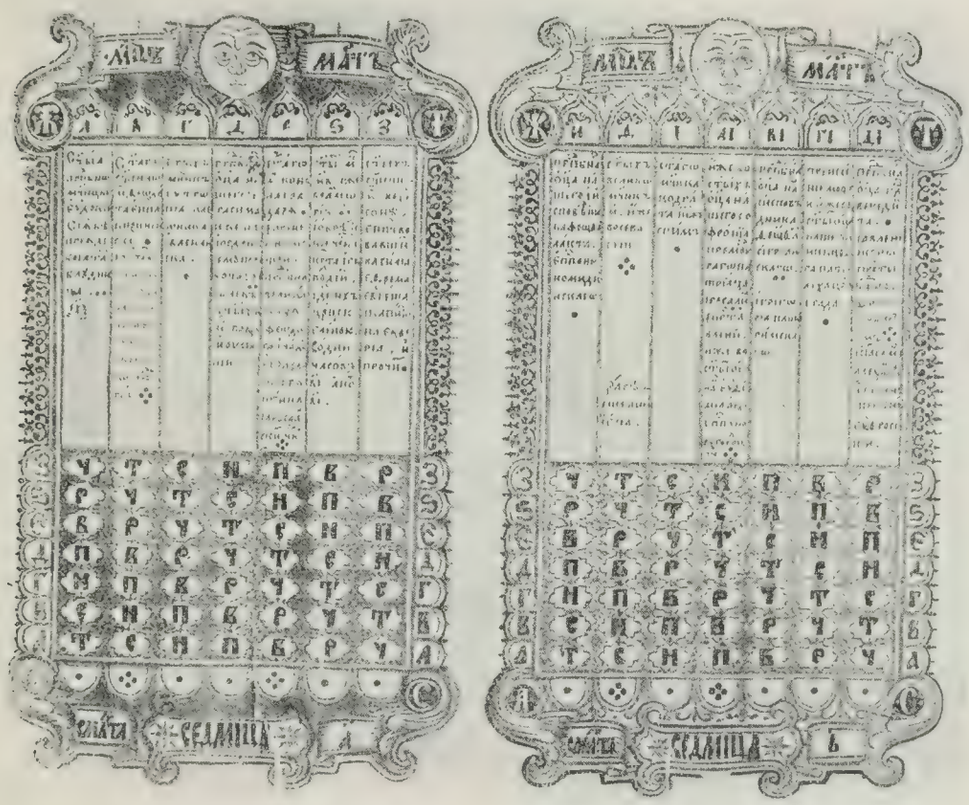
91. Лука. Фронтиспис Апостола (Москва, 1671)

установить, нашли ли себе применение доски Алексея Нефедьева 1672 г. Но около этого времени вышел Апостол, как раз с «Лукой»; если бы была допустима ошибка или неточность в дате (Апостол датируется 1671 г.),[121] то мы как раз имели бы упомянутое в документах произведение Алексея Нефедьева.

Фронтиспис Апостола 1671 г. вызывает в памяти гравюры мастеров А. Р. — И. З., точнее — последнюю гравюру этой группы, «Дамаскина». «Лука» 1671 г. близок и к нему и к любому из менее крупных «Четырех писателей» 1664 г. Гравюра очень интересна. Она выполнена простым и выразительным черным штрихом с минимальным количеством штриховки, но так энергично, что вся гравюра представляется игрой решительно прочерченных черных параллельных линий. Есть детали, дотоле отсутствовавшие в русской гравюре. И у «Дамаскина» 1666 г. и у «Луки» 1671 г. за их спинами изображены книжные шкапы; у «Луки» это сделано лучше; направо — дверь; рисунок стены заднего плана и ручки кресла (но не самого сидения) настолько совпадает в обоих листах, что в них хотелось бы видеть руку одного мастера. Идентична полукруглая заштрихованная полоса на своде. Но сияние вокруг головы Луки сделано лучше. В техническом отношении интересно отметить в «Луке» почти полное исчезновение пунктира и очень осторожное (в складках одежды) применение черного перекрестного штриха. На гравюре с Дамаскином были сплошные черные пятна, на гравюре с Лукой 1671 г. их уже нет. Если это произведение одного гравера (а имя и время Алексея Нефедьева это допускает), то перед нами различные этапы его технического и художественного роста, помогающие установить связи гравюры 70-х годов с группой гравюр мастеров А. Р. и И. З. Все наблюдения над «Лукой» 1671 г. можно проверить и на «Четырех писателях» 1664 г., подписанных буквами А. Р. Но напомним, что вопрос об отождествлении мастера А. Р. сложнее. Мы бы не решились безоговорочно опознать в гравюре с Лукой 1671 г. ту же руку, которая резала более сильные и сложные гравюры с изображениями «великих пастырей», Григория и Василия, помеченные аналогичной монограммой.

Прежде чем мы перейдем к главному достижению нового десятилетия — Евангелию 1677 г.,— мы должны остановиться на издании исключительной редкости и красоты: на Святцах Антониева Сийского монастыря, изданных около 1672 г.[122] Книга эта была напечатана во второй (после Иверской), и последней, русской провинциальной типографии XVII века. Централизация всего издательского дела в Москве столь же характерна, как и его рассредоточенность на Украине, к кругу которой принадлежат и Новгород-Северск и Чернигов, выпускавшие свои замечательные книги как раз в близкое к изучаемому нами время. Святцы же Антониева Сийского монастыря — это опыт, не имевший ни прецедентов, ни продолжения в нашей печати. На каждой странице календаря расположена красная декоративная рамка, в которую введены печатно-наборные строки. Рамка имеет варианты. Печаталась она (как мы это отмечаем не в первый раз) не с одной, а, по меньшей мере, с двух досок, вторая из которых имела, возможно, два состояния. Легче всего отметить разницу в гравировке лица — маски (изображения солнца), помещенной наверху рамки. Черты лица этого отпечатаны то сплошной линией, то пунктиром. В экземпляре, приобретенном Ленинской библиотекой в 1949 г., рамка эта один раз напечатана сплошь красной краской, а еще два раза (на листах 43 и 60) — в два цвета: красным и черным. По сторонам гравированной рамки — наборный орнамент. Общий результат — редкая и своеобразная нарядность.

Очень красив титул с вязью; его рамка представляет покоящуюся на перевитых стеблях большую заставку, в которую вставлены картуш с изображением символического креста. Своеобразная черта Святцев — двукрасочность их гравюр. Крест и вязь напечатаны красным; перед нами превосходный пример настоящей гравюрно-печатной и подлинно декоративной красоты. На обороте первого (вклеенного) листа экземпляра, о котором здесь идет речь, помещена и фигурная гравюра: перед «десницей»,



92. Страницы из Святцев (Антониев Сийский монастырь, 1672)

выступающей из левого верхнего угла, стоит сам патрон монастыря, Антоний Сийский, маленький старичок — монах, в позе, часто встречающейся в живописи. Совершенно уникальна техника изображения. Фон гравюры покрыт красным узором, фигура Антония и «десница» — черные. Изображение напечатано, по всей вероятности, с составной доски. Фигура и десница были, очевидно, накатаны краской особо и вставлены в покрытую красной краской доску фона — новое свидетельство о неисчерпаемой изобретательности русских печатников, открывших в XVII веке так называемую «конгревную печать», или повторившись на новом уровне опыты двуцветных инициалов Псалтыри Шеффера. В «Святцах», помимо указанных гравюр, налицо еще две символические, для нас не столь интересные, гравюры: «Часы дневные и ночные» и «Зри сие лицо» с декоративными схемами; возможно, была и третья — «Печать Соломона» (в экземпляре Ленинской библиотеки вместо нее — рисунок пером). Новые рамки трех сортов обрамляют «индикаты», «пасхалию» и «лунное течение». Подобной книги нет в истории всего нашего искусства печати. Теперь невозможно установить, кто работал в Антониево-Сийском издательстве или для него; но оба

вьющихся вокруг стержней стебля титула сходны с увитыми листьями или цветами колоннами многих московских гравюр XVI и XVII веков, а также с миниатюрами этого и предыдущих времен, о которых мы уже говорили.[123] От титула Сийского монастыря путь ведет к поморским рукописям — самому позднему ответвлению старой русской книжной орнаментации, перерастающему уже рамки настоящего исследования.

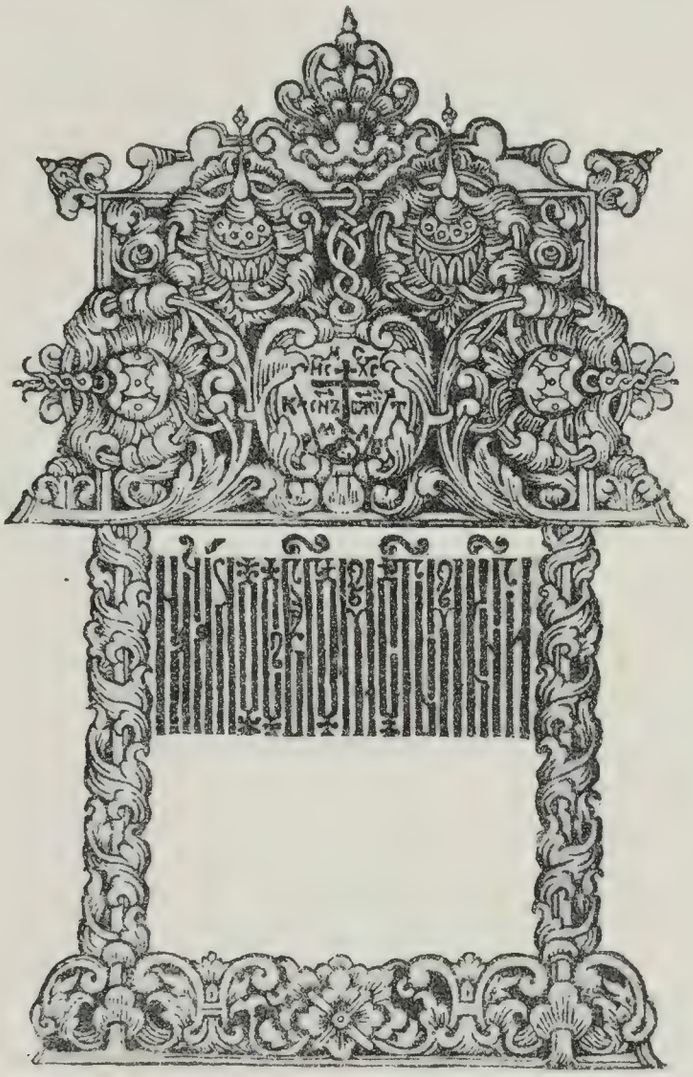
Издание Евангелия 1677 г., к анализу которого мы теперь переходим,[124] было ответственным издательским предприятием, призванным отметить начало нового царствования (Федора Алексеевича, 1676—1682). Эта книга должна была заменить бывшие дотоле в употреблении «дореформенные» Евангелия. Прежние заставки выходят из употребления и заменяются новыми, снабженными крестиком наверху, возможно знаком высшей апробации издания.[125] Евангелие 1677 г. должно было быть итогом и началом. На него было потрачено много труда.

93. Антоний. Гравюра в два цвета (центральная фигура раскрашена) из Святцев 1672 г.

Гравюра с Матфеем — традиционный фронтиспис к первой части Четвероевангелия — сохранена из Евангелия Зосимы, из Библии 1663 года. Но изображения остальных трех евангелистов новы. Новы заставки, новы обрамления евангелистов. В документах же Печатного двора мы получаем материалы, обрисовывающие историю Евангелия так полно, как ни одной другой книги того времени.

Над оформлением книги работало, по меньшей мере, четыре художника; не один знаменщик и один резец, как раньше, а вдвое большее количество мастеров; это тем более неожиданно, что выполнить надо было всего три большие гравюры и не более четырех крупных заставок. Но документы на этот счет не вызывают сомнений. Мы начнем со знаменщиков. Старейшему из них — Григорию Аврамову — в мае 1677 г. выдан гонорар за рисунок Луки евангелиста и трех заставок (всего 1 рубль 15 алтын). Сменивший Аврамова на посту штатного знаменщика Печатного двора старец Паисий получает еще в 1676 г. вознаграждение «от знамени заставицы Вседержителева образа да от 9-ти прописных слов грушевых» — 16 алтын 4 деньги. Наиболее интересным оказывается, что Паисий пририсовывал к образам евангелистов их рамки. Это первое документальное подтверждение того, что в наших гравюрах центральная их часть и обрамление, нередко бывшие в XVI веке разборными, действительно порой делались разными мастерами. Рамка

названа в этом документе «полаткою», что указывает на ее архитектоническое происхождение. Запись Расходной книги Печатного двора 12 октября 1678 г. гласит, что Паисий получил 5 рублей «по челобитной за новое излишнее знаменье от доски антиминской на олове с лицы и со многими



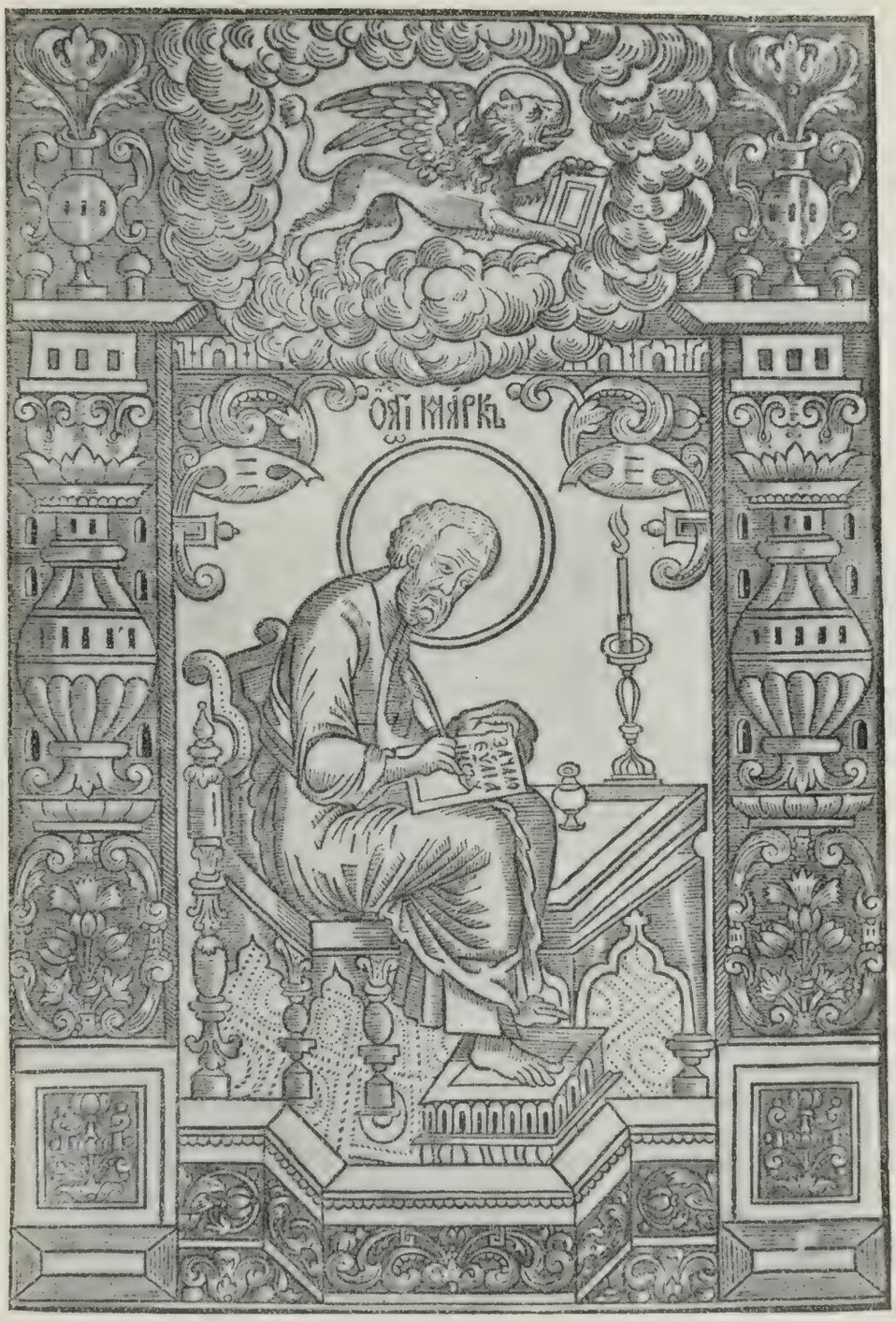
94. Титульный лист Святцев (Антониев Сийский монастырь, 1672)

травами, да от царя Давида на грушевой доске, да к трем евангелистам полатки с травами, а наверху их у коего что пристойно: орль образ и телечь в облаках». 5 рублей — это немного. 9 апреля 1677 г. получает «от знамени заставицы с лицы Рождества Богородицы 16 алтын четыре деньги» внештатный знаменщик Елисей Федорович Сидоревский. Для выполнения же изображения последнего и наиболее значительного из четырех евангелистов, Иоанна, приглашен был один из крупнейших тогдашних живописцев — Федор Евтихиевич Зубов. 14 сентября 1677 г. он получает «от знамени евангелиста Иоанна, да от распятия малой цки» — т. е. для заставки — в качестве вознаграждения экземпляр

только что вышедшего Евангелия «в переплете по обрезу золотом, по цене 3 рубли». При редкой обстоятельности сведений мы, однако, не узнаем точно, кто рисовал фронтиспис второй части Евангелия,— образ Марка. Гравирование всех этих материалов находилось в руках двух граверов — Алексея Нефедьева, штатного резца Печатного двора, и специально приглашенного мастера — иеромонаха Иосафа, бывшего в это время казначеем Знаменского монастыря. Нефедьев для Евангелия 1677 г. вырезает изображение евангелиста Иоанна, нарисованного Ф. Е. Зубовым, и три заставки «с лицы». Иоасаф вырезает заставку, без указания на «лица», затем гравюры «двух евангелистов Луки и Марка да осми клеем [клейм], что [в] главы ставятца, да от двух заставиц в лицах»; он также вырезает два «фряских слов больших», три «слов фряских же малых». Фряское, т. е. фряжское, означало в терминологии XVII века «гравированное»; в применении к «словам» — вязь. Занимается вырезанием таких «фряских слов» и старец Корнилий, уже известный по упоминанию 1671 г.; он выполнил в 1677 г. одиннадцать таких «слов».[126]

Принятая нами система просмотра материала требует, прежде всего, анализа крупных и наиболее ответственных гравюр. «Матфея» мы уже знаем. Из оставшихся трех гравюр «Иоанн» выделяется сразу же и по всему иконописному языку, выявляющему замысел такого крупного мастера, как Федор Зубов, и по гравюрной технике, о которой придется кое-что сказать потом. «Марк» и «Лука», наоборот, не настолько близки один к другому, чтобы мы были вправе их рассматривать не только как произведение одного гравера (которым был, по документам, Иоасаф — знаменский казначей), но и одного рисовальщика. «Марк» менее удался, чем «Лука». Последний (удостоверенное произведение Г. Аврамова) один из наиболее благообразных, или даже изящных, образов нашей гравюры на дереве.[127] Он весьма правильно нарисован; складки одежды в меру обрисовывают объем, лучистый нимб напоминает школу мастеров 60-х годов, ромбический пол — еще более раннюю гравюру; но при этих точках соприкосновения со старыми традициями «Лука» 1677 г. совсем новый,— по общему своему духу он создан в том стиле, который обычно связывается с именами Симона Ушакова и Иосифа Владимирова. «Марк» тяжелее и традиционнее. Стул, на котором он сидит, довольно странен, тогда как кресло гравюры с Лукой нарисовано весьма последовательно, гораздо лучше, чем на гравюре 1671 г. Несомненно, Аврамов внес здесь существенные коррективы в использованный им образец. «Марк» 1677 г. не может претендовать на такую же роль по отношению к «Марку» из Библии 1663 г. В «Марке» 1677 г. привлекает к себе внимание одно новшество — узор пола, напоминающий ковер. Этот узор составлен из выполненных пунктиром овалов и прямоугольников.

Обрамления обеих гравюр, как и третьей, принадлежат Паисию. Наиболее своеобразна последняя «полатка» (орнаментация обрамления) «Иоанна», где богатство и разнообразие листвы и архитектонических мотивов, в соединении с тонкой шраффировкой, создают новый вариант стиля, тогда как в рамке «Марка», с вазами и окнами заднего плана, в перевитых столбах «Луки», увенчанных тоже вазами, звучат еще отголоски прежнего классического приема — убранства красивыми формами.[128] В Евангелии 1677 г. налицо декоративные формы так называемого «русского барокко». Но на ранней стадии. Победа этого стиля принесет с собой отказ от прежней техники. На этом этапе развития гравюра соприкасается с живописью. Близок час, когда в области книжной гравюры начнет подвизаться Симон Ушаков. Федор Евтихиев Зубов, его соратник,— художник весьма авторитетный. Евангелие 1627 г. было



95. Марк. Фронтиспис II части Евангелия (Иоасаф, Москва, 1677 и след.)

связано в своем гравюрном составе с Прокопием Чириным. Естественно, что, когда через 50 лет была поставлена задача превзойти старое, Печатный двор обратился к одному из лучших художников тогдашней России. Результат нас несколько разочаровывает. Лучшее в известных вещах Зубова (иконах и композициях для Сийского подлинника) — это лица, красивые, умные и выразительные. В гравюре с Иоанном из Евангелия 1677 г. голова самого апостола, диктующего Прохору, при детальном рассмотрении интересна, но композиция довольно безлична, рисунок фигур непропорционален. «Лука» Аврамова нарисован лучше. Вся сцена, данная Зубовым, беспокойна, в ней много мелких форм, объемов, сдвигов. Фоном для Прохора служит заштрихованная пещера. Скала состоит из пригорков, которые уже почти полностью преодолели старые условные «лещадки». Круглые облака, сделанные Паисием, хорошо увязаны с этой беспокойной горой. Паисий сумел окружить зубовского «Иоанна» рамкой, ему созвучной. Только весьма неудачен орел.

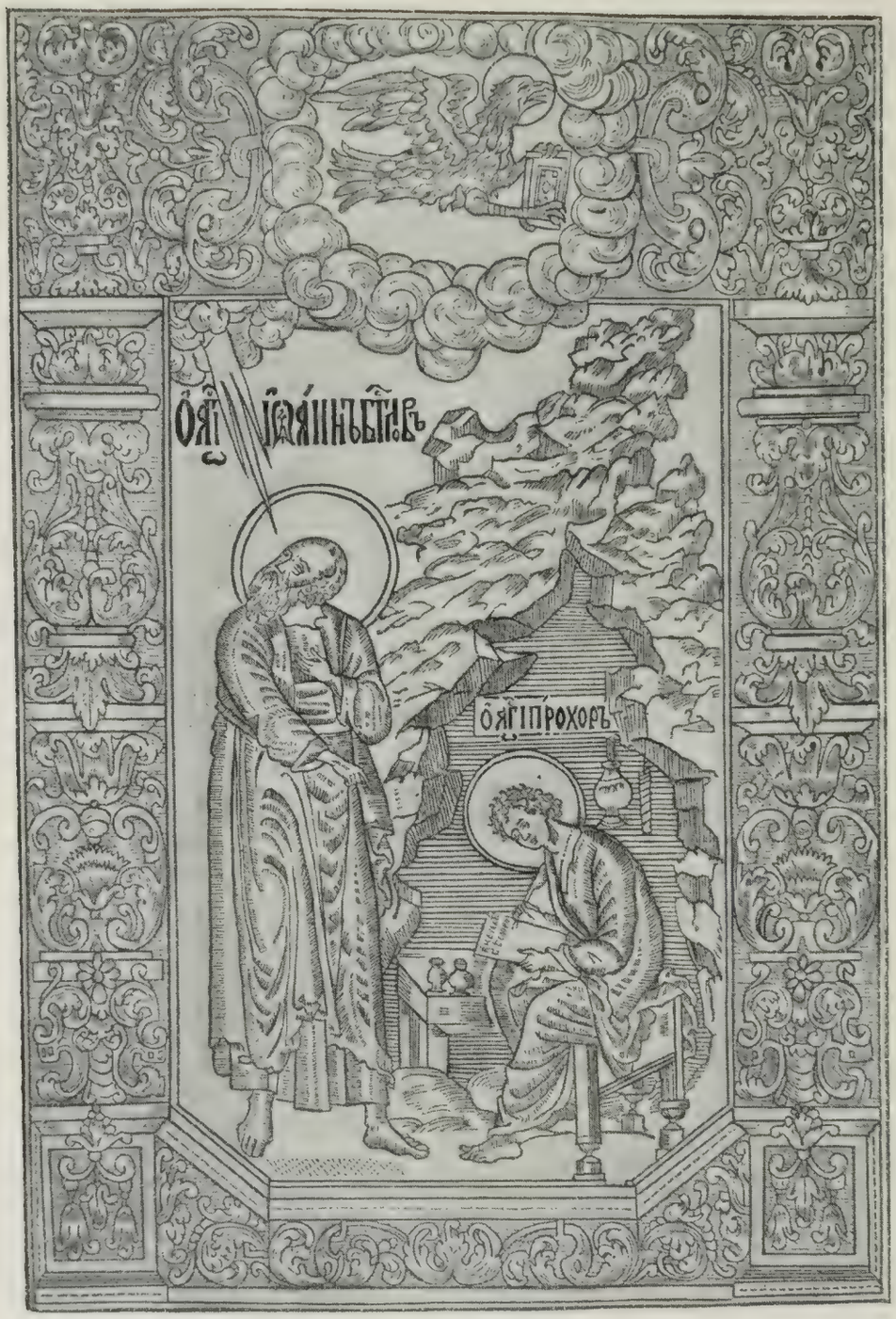
96. Увеличение головы Луки из Евангелия 1677 г.

Гравюры из Евангелия 1677 г. позволяют нам определить манеру двух граверов: Нефедьева, который гравировал «Иоанна», и Иосафа, резавшего «Марка» и «Луку». Манера эта очень близка, но обнаруживает и различия. У Нефедьева попадается пересеченный белый штрих и пунктирные полоски-линейки. Имеются и вовсе не прорезанные черные куски (в фигуре Прохора). Рамки, рисованные Паисием, выполнены обоими резцами вполне добросовестно. Стоит отметить, как фестоны обрамления частично сливаются с фигурами (особенно с фигурой Луки).

Что сказать, наконец, о заставках со вставленными в них сценами? «Распятие» Зубова помещено в начальной заставке Евангелия Марка, но мы бы никогда не подумали, что это изображение рисовано известным живописцем. Все эти сценки, включенные в криволинейные орнаментальные обрамления, сами по себе означают измельчание более значительных композиций, торжество декоративного начала над смысловым содержанием. Как и символы евангелистов, превращенные Паисием (в рамках 1677 г.) в нечто весьма несерьезное, как и более ранние «таинства» в заставках Захария Лукина, эти сценки, кто бы их ни делал, остаются не более как абстрактно-контурными небольшими схемами, по существу не нужными ни для декорации страниц, ни для понимания текста. Их никак нельзя назвать иллюстрациями. Вместе с тем само их появление выявляет установки нашего государственного издательства при патриархе Иоакиме: стремление создать новую, менее свободную, более контролируемую, более служебную книгу, чем раньше. Для нашего исследования полный учет фигурных заставок этого времени, проведенный в Ленинской библиотеке А. С. Зерновой, дает мало нового.

Из мастеров, принимавших участие в украшении Евангелия 1677 г., два

97. Обрамление Луки из Евангелия 1677 г.



98. Иоанн. Фронтиспис IV части Евангелия
(А. Нефедьев по рисунку Ф. Е. Зубова, Москва, 1677 и след.)

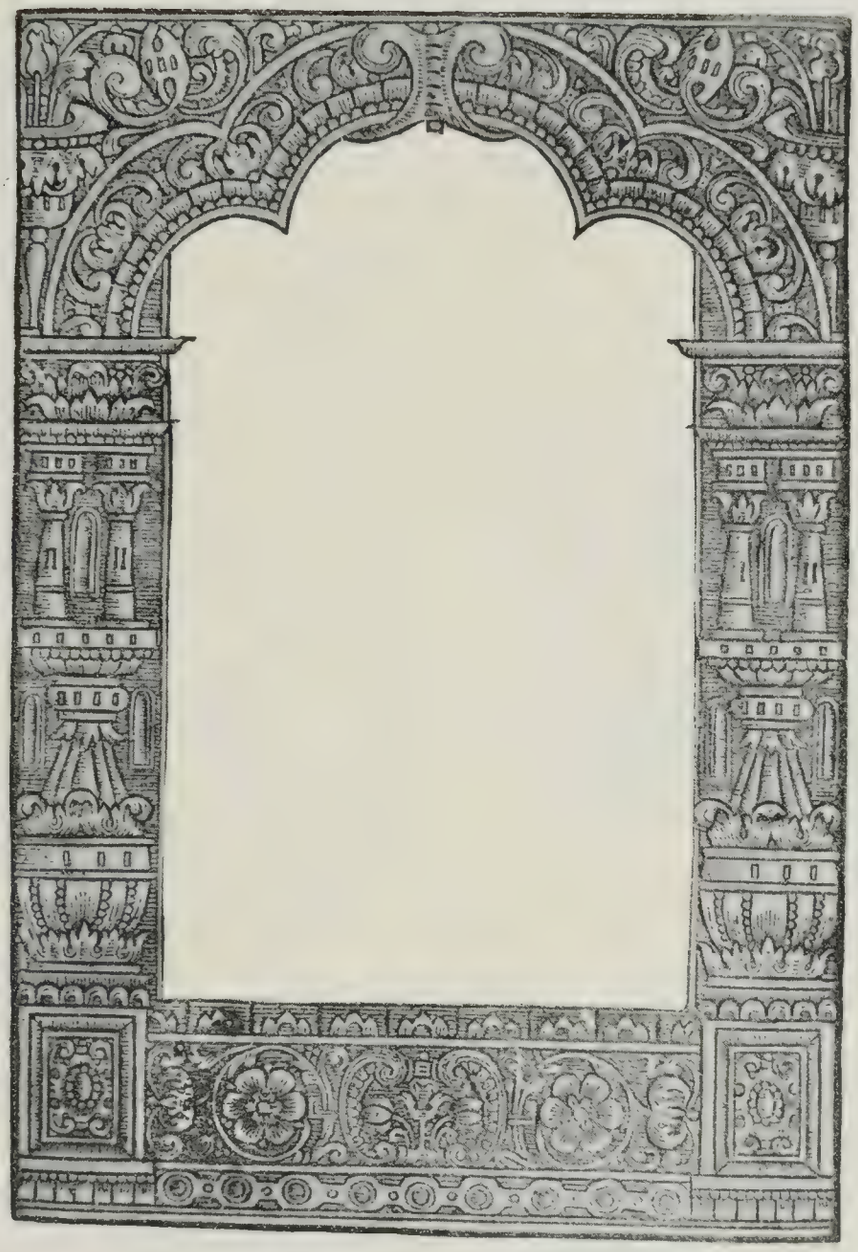
99. Давид. Фронтиспис Псалтыри
(Иоасаф по рисунку Паисия, Москва, 1678)

мастера — Паисий и Иоасаф — участвуют, согласно архивным документам, в создании фронтисписа Псалтыри, изданной в следующем, 1678 г.[129] Лист с Давидом выдается своим неплохим качеством. Возможно, что тот же художник выполнил миниатюру в рукописном «Ирмолое» 1680 г. Отдела рукописей Ленинской библиотеки. Лицо псалмопевца нарисовано и вырезано с большим реализмом; оно напоминает лица на иконах Ф. Зубова.[130] Неожиданно реалистически сделан подсвечник, показанный в перспективном сокращении. Низ фигуры, табурет с подножием, ноги Давида — все это выполнено согласно традиции. В обрамлении — две маленькие колонки около подножия и чашевидная форма внизу,— все, что осталось от тектоники XVI века. С этой гравюрой что-то случилось: или она не понравилась, или испортилась. В 1680 г. для нового издания Псалтыри[131] гравер иеромонах Варфоломей изготовляет новую гравюру с фигурой Давида; на этой гравюре обрамление повторяет с некоторым упрощением рамку «Давида» 1678 г., сама же фигура сделана иначе — явно хуже, чем в 1678 г.[132] Совсем условным стало лицо, но традиционная фигура сидит не на табурете с подушкой, а на стуле, криволинейные формы украшений которого нам уже встречались в 60-х и 70-х годах.

Издания конца XVII века

Евангелия конца века повторяют издание 1677 г. В 1681 г. выходит новое издание Евангелия, но в особом крупном формате, настолько большом, что гравюры в нем пришлось окружить декоративным наборным бордюром, напечатанным красной краской.[133] В этом издании встречается изображение нового евангелиста — Матфея, явно пригнанное по стилю к «Марку» и «Луке», которые повторены из издания 1677 г.; Матфей сидит между двух колонн, перевитых цветами. Автора «полатки» мы узнаем сразу: им был, должно быть, все тот же Паисий, умерший только в следующем, 1682 г. Последнее упоминание о Григории Аврамове падает на 1680 г. Сидоревский был только случайный работник, а о заказе рисунка нового евангелиста Зубову документы молчат. Вместе с тем несколько затруднительно приписать нового «Матфея» целиком Паисию. «Матфей» 1681 г.— по существу, последняя значительная во всех отношениях работа русского ксилографа XVII века. В ней ярко отражены все черты «русского барокко». Замечательная голова с всклокоченными волосами и бородой, живо согнувшаяся фигура, одежда с беспокойными маленькими складками — все это нарисовано энергично и темпераментно. Кроме Паисия (или, может быть, Зубова), у нас нет имен, которые могли бы быть связаны с листом, достойным образом замыкающим длинную цепь развития. «Матфей» к тому же очень хорошо гравирован,— свежо, сильно и убедительно; линии контура оставлены как самостоятельная выразительная деталь, внизу и вверху обрамления сохранен черный фон, на котором четко выступают криволинейные формы «новопечатного орнамента». Точно известно, кто резал «Матфея» 1681 г. Последнее упоминание об Иоасафе относится к 1678 г. Варфоломей упомянут только в 1680 г. Остается тот же Алексей Нефедьев. В 1680 г., 19 августа, он получает 3 рубля «за излишнюю его работу, что вырезал 10 слов фряских больших страфейки, да заставицу с лицы живоначальные Троицы, узел фряской, евангелиста Матфеа».

Это не последнее слово Алексея Нефедьева. Его лучшая работа — большое напрестольное Евангелие 1689 г.[134] Это Евангелие печатали «на александрийском целом листе», не сгибая его; все издание не сброшюровано, а склеено; оно по формату самое крупное из всех русских старых книг. Особенность его в том, что оно вообще не имеет гравированных изображений евангелистов; их заменяют выполненные от руки миниатюры — акварели. Но каждая страница книги обнесена гравированной на дереве рамкой,



100. Обрамление Давида из Псалтыри 1678 г.

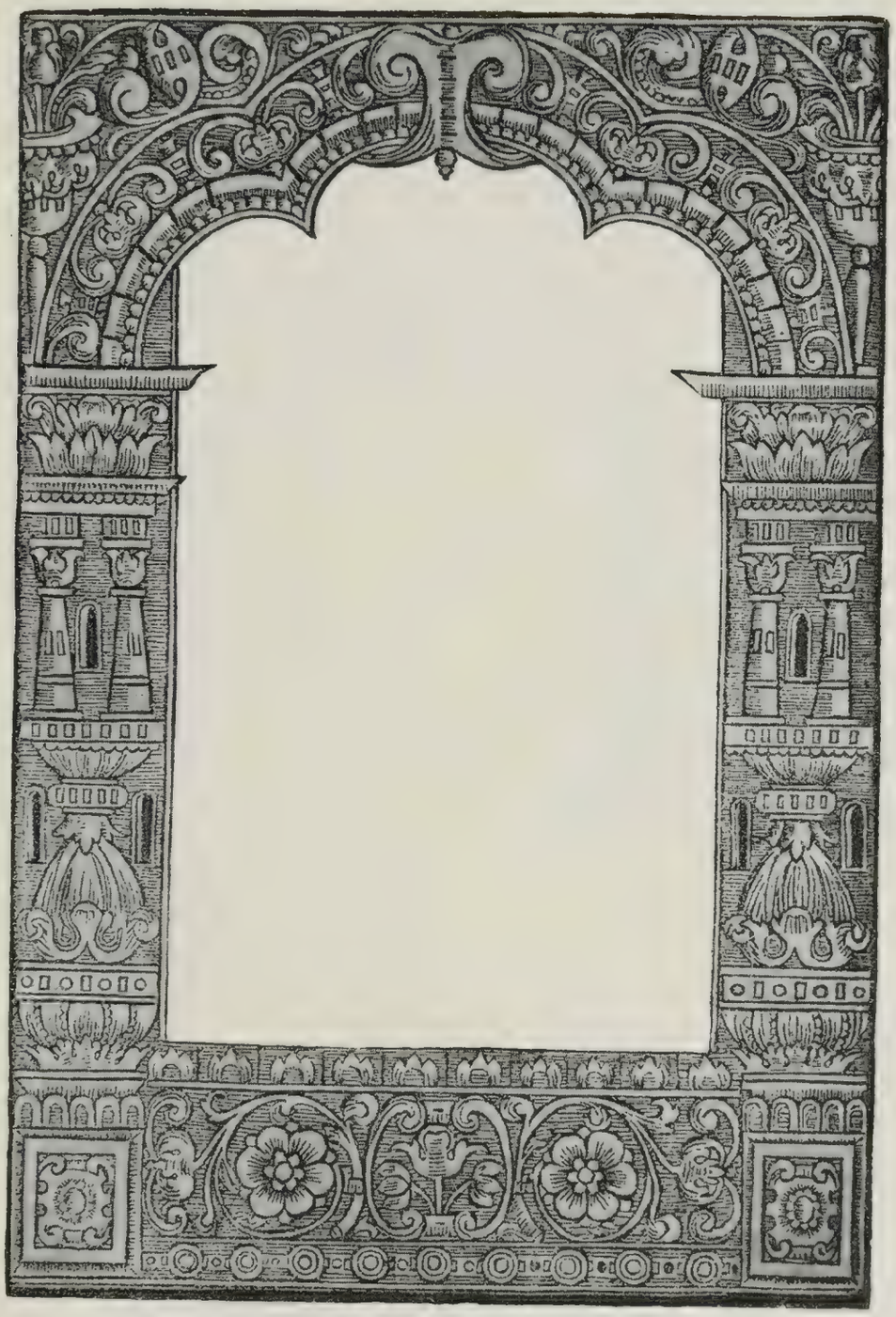
состоящей из растительных и криволинейных мотивов. Рамки на всех страницах одинаковы; они выполнены с той же доски. Евангелие 1689 г. было напечатано в 150 экземплярах, из них 140 — с рамками, 10 — без них.[135] В издании 622 страницы. Гравированная доска обрамления выдержала в одном тираже 87 080 оттисков. Это мировой рекорд для XVII века, но и вообще технический рекорд выносливости крупной гравюры, тем более поражающий, что доска рамки в потертом, но достаточно сносном виде сохранилась до XVIII столетия и была вторично использована в новом издании Евангелия — 1759 г. Алексей Нефедьев вырезал эту рамку (она в документах именуется и «полаткой» и «большой заставицей») по рисунку нового мастера — Ивана Епифанова, из Сибири,[136] занявшего место умершего Паисия. Вся старая русская фантастика, своеобразно сочетающаяся с чисто русской любовью к узорочью, воплотилась в этом бордюре. Если это барокко (иной стилистической категории у нас нет), то это предельно жизненный, полносочный и радостный вариант этого стиля.

101. Увеличение головы Давида из Псалтыри 1678 г.

Русская книжная гравюра на дереве еще не кончилась этим изданием. В Евангелии 1685 г. были повторены доски 1677 г. без низа; в 1698 г. они повторены без изменений, но в 1688 г.[137] введен был новый «Лука», встречающийся затем в изданиях 1694, 1697, 1698 («Толкование»), 1701 и еще последующих годов. Именно эта гравюра есть последний вариант русской высокой печати изучаемого нами периода. На самом рубеже XVIII века мы встретимся с ней еще раз — при уточнении вопроса о том, с каким багажом перешла книжная русская гравюра в новое время. «Лука» 1688 г. — сознательное повторение «Луки» Аврамова — Иоасафа из Евангелия 1677 г. Но то, что было там благообразным, стало в 1688 г. манерным. Трогателен до наивности стилизованный «телец», символ Луки. Гравер постарался выразить побольше слов на книге в руках евангелиста. Он снабдил пунктиром ручку сидения, чтобы сделать его более нарядным. По документам приходится приписывать рисунок «Луки» Ивану Епифанову, уже известному нам знаменщику Печатного двора 80—90-х годов; резцом не очень хорошо выполненной гравюры, по тем же данным, был Алексей Нефедьев. Ее своеобразие заключается в том, что, судя по документам, гравюра была выполнена на олове, не на грушевом дереве. В гравюре преобладают короткие и, часто, перебитые штрихи; на олове можно добиваться и выпуклой и углубленной формы.

Своеобразный маньеризм или примитивность листа могут быть объяснены технически. В описи Печатного двора значилась «цка литая [?] Луки ж евангелиста оловянная». Практика гравирования на олове была старой и, на что хочется обратить внимание, чисто русской. На Западе аналогичной техники не существовало.

Так постепенно замерла русская древняя книжная выпуклая гравюра. Но прежде чем сделать последние выводы, подвести итоги данному разделу



102. Обрамление фронтисписа Псалтыри 1680 г.

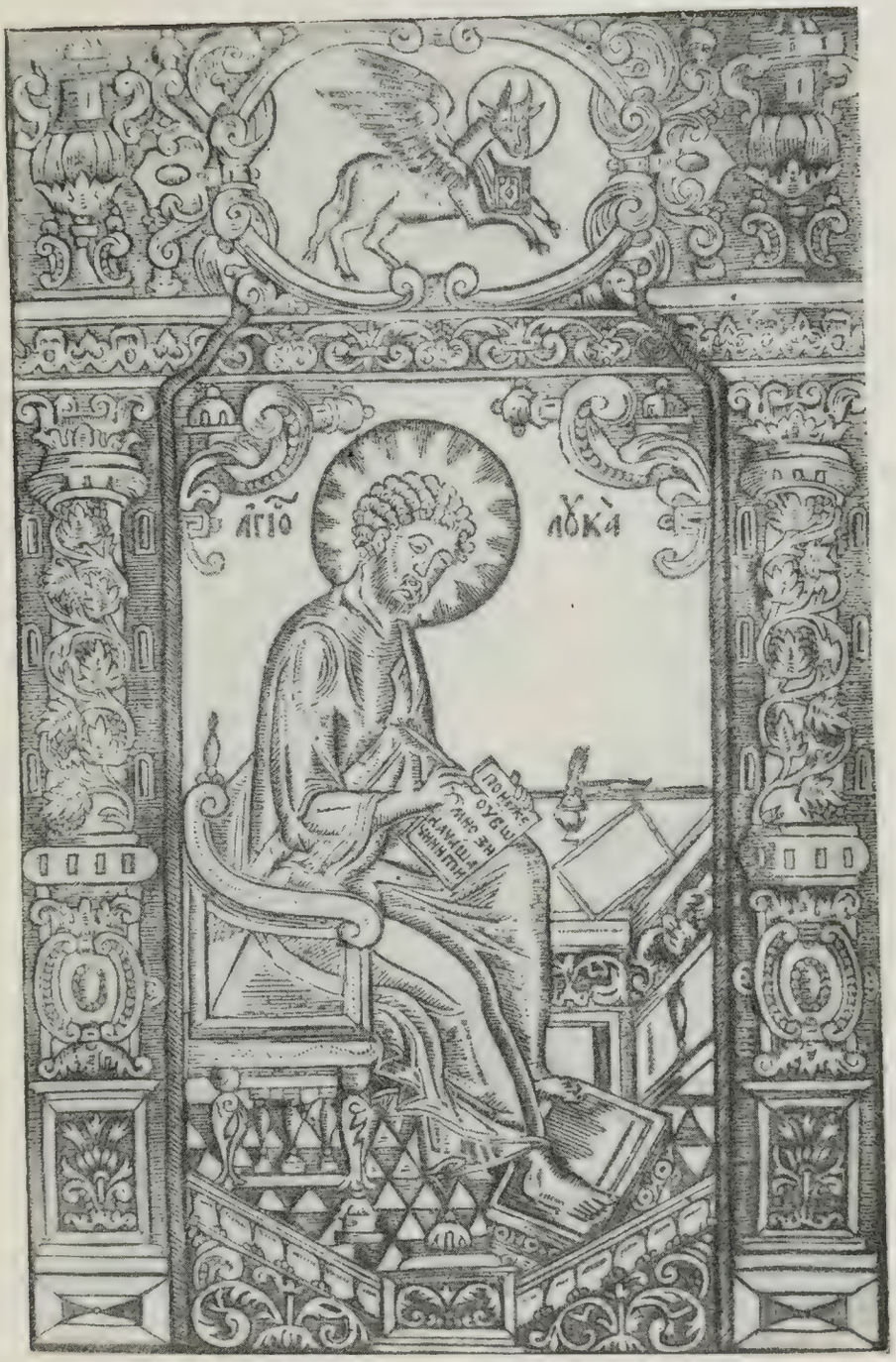
нашего труда, нам надо еще ознакомиться с немногочисленными, не очень значительными опытами русских мастеров в области гравюры «малых форм», которых наша книга XVII века знает достаточно и помимо заставок. От последних они отличаются тем, что носят чисто служебный, отнюдь не декоративный характер. Их назначением было объяснять и уточнять, а не украшать. Порой в Требниках они печатались красной краской, но и это делалось, очевидно, для отчетливого их выделения из текста, а не для красоты. Перечислить их нетрудно. В Требнике 1624 г., уже упомянутом в своем месте, имеются две гравюры, выполненные, согласно документам, Михаилом Осиповым. Это два креста, которые не лишены самостоятельного значения. Они напечатаны красным. Первый образует сплошное декоративное пятно, второй — прозрачную линейную схему. В «Чине освящения воды» — брошюре, изданной около 1655 г.,[138] мы находим эмблему распятия, близкую к аналогичным, совсем мелким крестам, белым на черном или красном фоне, которые встречаются уже в книгах XVI века, где они оттиснуты на полях, иногда как штамп от руки. Другое значение имеет большой крест, явно символический, напечатанный как фронтиспис на грамоте Никона о Крестном монастыре 1656 г., изданной в виде отдельной брошюры.[139] Рисунку этого креста, изображенного с долей перспективности, нельзя отказать в декоративной значительности. Последняя отсутствует в эмблемах культа, которыми снабжены Служебники 1656, 1657, 1658 (два раза), 1667, 1668 гг.[140] Это схемы, подобные геометрическим чертежам, и здесь они упоминаются нами только ради полноты. Жаль, что на низком уровне стоит образ богоматери в Месяцеслове 1659 г. и в малоформатной Псалтыри 1660 г.,[141] являющийся, наряду с образом богоматери из иверского «Мысленного рая», единственным выражением в нашей гравюре чисто иконной темы.

103. Увеличение головы Матфея из Евангелия 1681 г.

Гравюру эту использовали и как дополнительный, характера заставки, материал в обрамлениях гравюр Библии 1663 г. Богоматерь из Месяцеслова и малой Псалтыри 1660 г. весьма схематична, причем гравирована она очень условно, с технической стороны обнаруживая наибольшее сходство с «Иоанном Златоустом» из «Бесед о священстве» 1664—1665 гг. В самой этой Псалтыри более интересна гравированная, но неизобразительная рамка титула, употребленная в «Анфологионе» и еще в двух других изданиях этих лет. «Жезл правления», полемическое сочинение Симеона Полоцкого, вышел с эмблематической гравюрой-схемой «жезла» на самом титуле книги, изданной около 1667 г. Вся страница прочерчена сверху вниз полосой этого жезла, имеющего, помимо своего начертания, со змеями наверху, смутившими старообрядцев, еще и буквенные обозначения его смысла.[142] Получившийся титул своеобразен, ему впоследствии подражали. Позднейшие Служебники (1670, 1676 — дважды, 1688,

104. Обрамление Матфея из Евангелия 1681 г.

105. Страница Евангелия (рамка А. Нефедьева по рисунку И. Епифанова, Москва, 1689)



106. Лука. Фронтиспис III части Евангелия (грав. на олове А. Нефедьева, Москва, 1688 и след.)

1693 гг.) [143] оформлены, как и более старые, мало выразительными эмблемами культа. По существу от них не отличаются различные виды крестов, руки, сложенной в крестное знамение, которыми снабжена книга «Увет [Увещание] духовный», написанная Афанасием Холмогорским, вышедшая под именем патриарха Иоакима в 1682 г. [144] Мы знаем случайно из документов, что мастером, делавшим эти малые формы гравюрного убранства, был монах Мартириан из Киева. [145] Более поздних полудекоративных гравюрок мы здесь пока не касаемся.

107. Обрамление „Анфологиона" 1660 г.

Основной итог всего исследованного нами периода русской книжной ксилографии XVII века подвести не так трудно. Ее мастера выявили себя художниками, двигавшимися вперед. Эволюция стиля дает о себе знать и в фигурах, и в трактовке орнамента, и в элементах пространственного изображения. Странный, на первый взгляд, «срыв» искусства русской ксилогравюры в конце века объясняется тем, что подлинные творческие интересы нашего искусства сосредоточились в это время в новой области — гравюре резцом на меди, которую нам еще предстоит рассмотреть. Но одно существенное наблюдение необходимо сделать уже сейчас.

В гравюре XVII века также не следует видеть «единого потока», как и в гравюре XVI века. Зосима выражал интересы двора. Мастера А. Р. и

И. З. были, очевидно, близки к кругу ученых интеллигентов — киевлян вроде Епифания Славинецкого. Подлинным демократизмом отмечены некоторые лица, под именами святых изображающие живые русские типы. И красота рамок Сийского Месяцеслова и Евангелия 1689 года — русская народная красота.

Русская книжная гравюра XVII века с поразительной точностью повторила в своей сфере общий путь развития всего нашего искусства, изобразительного и декоративного. Она была верной попутчицей русской живописи — иконы, миниатюры. фрески. Не только в книге работали иконники: многие из мастеров Печатного двора золотили и расписывали, наряду с книгами, также и дома. Сохранившееся в чрезвычайно испорченном виде, но достаточно хорошо изученное здание старого московского Печатного двора,[146] с его резными и диагонально изукрашенными колонками, пилястрами и яркой линейно-растительной росписью интерьера,— плод того же творчества, которое нам дали Евангелия 1627 и 1677 г., Кондратия Иванова, Зосимы, Иоасафа, Алексея Нефедьева.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ГРАВЮРА НА МЕДИ И ИТОГИ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ КНИЖНОЙ ГРАВЮРЫ XVII ВЕКА

Общие связи

Вопрос о барокко в России ставится сейчас советской наукой совсем не так, как он дебатировался в искусствоведческих кругах Москвы и Ленинграда 20 лет назад. Как следует формулировать проблему стиля? Не будем пока касаться того обстоятельства, что в упадочном западном искусствоведении тема «барокко» значительно переросла его исторические рамки и рассматривается иными в качестве единственного вообще мирового художественного явления после готического средневековья. В понятии «раннего барокко» подчас растворяется даже и Ренессанс.[1] Вопрос о сути, о существе определенного художественного явления для нас никак не может исчерпываться формальными наблюдениями над его приемами. Стиль не представляет собой лишь *систему форм*. Он является *систематизацией идей* в образах искусств. Он должен пониматься как специфическое мировоззрение, воплощенное в реальных памятниках, как претворение представлений, чувствований и устремлений определенной идеологии. Стиль — это явление истории культуры, истории классов, а не истории одного лишь изобразительного искусства. В силу этого нам сейчас неприемлемыми представляются опыты перенесения на материал истории русского художественного творчества западной искусствоведческой номенклатуры на основе чисто внешних аналогий или совпадений; не приемлемо для нас и стремление иных писателей во что бы то ни стало установить, на какую из эпох западноевропейского искусства больше всего «похож» тот или иной этап в развитии нашей живописи или архитектуры.

В области гравюры, в частности книжной, можно было бы отметить много чрезвычайно поучительных и наглядных различий между старой московской Россией и всеми иными странами и народами как раз в XVII веке. Русская книжная ксилография вообще не имела в то время параллелей. В XVII веке, как известно, ксилография во всех странах Западной Европы сходит почти на-нет.[2] Ее заменяет гравюра на меди, и не только в виде классической гравюры резцом, но и в вариантах офорта или «черной манеры» — меццотинто. Такая западная книга XVII века совсем не похожа на ту, которую культивировала Москва. Книга *московская*, с ее ксилографскими фронтисписами, заставками, вязью и двуцветной печатью, продолжает книгу XVI века, национальную, русскую старо-

печатную. Она доведена была в течение XVII века до той ступени, когда одной ксилографии было уже недостаточно. Проблема, например, обрамлений стала разрешаться путем введения в книгу наборного орнамента или, как в Евангелии 1689 г., приемом перехода гравюры на дереве к обрамительно-декоративной функции, при одновременной передаче функций изобразительных акварели-миниатюре. В самом фигурном обличии гравюр и фронтисписов всех основных наших книг — от Ивана Федорова до Алексея Нефедьева — можно заметить переход от отчетливой пластической формы к зыбким, подвижным, по-новому выразительным объемам, в которых всего меньше простоты, но зато весьма много напряженности. Апостол Ивана Федорова — возьмем ли мы его фронтиспис, его заставки или его шрифт — компактен, сосредоточен, серьезен и по существу человечен. Основная идея его знаменитой гравюры с Лукой — возвеличение и увенчание человеческой мысли, труда писателя. Триумфальная арка над Лукой ренессансна, более того — классична. «Полатки» последних фигурных ксилографий XVII века могут быть сложными, в декоративном плане весьма эффектными, стоять на высоком уровне мастерства, но по их идее никак не могут быть отождествляемы с аркой Ивана Федорова. Они не служат цели возвеличения человека. Фигуры Матфея Евангелия 1681 г. или Луки Евангелия 1688 г. далеки от гуманистического понимания. Они и не более реалистичны, чем «Лука» 1564 г. Мы не можем отрицать своеобразных качеств «Матфея» 1681 г. Это — великолепное создание графического мастерства, вполне справляющегося со всеми задачами, которые себе ставит художник. Но эти задачи иные, нежели в XVI веке. Мастер создает образ взволнованный, подвижный, внутренне неспокойный. Тогда как «Лука» 1564 г. весь был собран в себе, как пружина, готовая разогнуться,— «Лука» 1688 г. декоративен и мало выразителен, а «Матфей» 1681 г., в его текучести форм, лишен всякой внутренней и композиционной концентрации. Но именно «Матфей», повторенный в Евангелиях последующих годов, настолько схож во всех своих движениях, в игре складок одежды, в чертах лица с окружающими его архитектурно-декоративными деталями, что мы обязаны признать за ним такое же систематичное единство идей и приемов, какое было достигнуто в XVI веке композицией фронтисписа к Апостолу Ивана Федорова. И если «Луку» 1564 г. хочется рассматривать как ренессансный вариант, то «Матфея» 1681 г. хотелось бы трактовать как классический, а «Луку» 1688 г.— как барочный вариант, и уже в несколько манерной интерпретации.

Означает ли подобная постановка вопроса утверждение нами в русской гравюре XVII века линии развития, повторившей общеевропейскую? Отнюдь нет. Такой вывод был бы глубоко несправедлив. Суждение о стиле, в данном случае о русском графическом искусстве конца XVII века, не может строиться на выводах, сделанных только в области русской книжной гравюры на дереве. Наше графическое искусство было достаточно широко для того, чтобы полно отразить стиль русского творчества наряду с живописью и архитектурой. Но в пределах графических искусств ксилография, начиная со второй половины XVII века, и, безусловно, в конце столетия, уступила свою ведущую роль иным видам печатного мастерства, в первую очередь — гравюре на меди, образовавшей, как мы увидим, не техническую только, но и стилистическую главу развития. Мы должны будем отметить и тот факт, что в конце XVII века изменяется самый облик книги. Появляется «книга-альбом», «книга-картинка» или же украинский тип книги — с большим количеством мелких гравюр. Старопечатный тип книги отмирает. Евангелие Нефедьева — Епифанова 1688 г. (повторенное потом почти без изменений в 1697, 1698 и 1701 гг.), Евангелие

1689 г.— последние старые русские книги. Но весь смысл XVII века — одного из замечательнейших в истории нашей страны столетий, видевшего Минина, Разина и молодого Петра,— в его двойственности. XVII век в русской культуре — не только эпоха итогов, но и время зарождения новых начал. Передовой ветвью нашей графической деятельности в XVII веке сделалась гравюра углубленная. Именно она подхватила и развила лучшие зерна, брошенные в XVI веке рукой Ивана Федорова. Именно в ней найдем мы заботу о реалистически-правдивом. Именно гравюра на меди стала областью, в которой ярче всего проявились новые искания в передаче пространства и освоение классического художественного наследства. С помощью гравюры на меди наши мастера Оружейной и Серебряной палат, примкнувшие к скромным знаменщикам и резцам на дереве Печатного двора, сумели придать нашей книге новый облик, продолжая при этом многие из традиций предыдущих этапов развития нашей графики; и техническая, на первый взгляд, реформа (замена материалов и приемов гравирования) переросла в принципиальную.

Именно в силу этого мы и обязаны рассмотреть в данной главе количественно немногочисленную, но качественно очень важную группу русских изданий с гравюрами на меди. Эта группа в корне отлична от книг с ксилографиями. Самый образ книги с гравюрами на меди, ее техника, ее композиция — совсем новые. Ее историческая роль заключалась в том, что она явилась связующим звеном между старой русской культурой и новым ее этапом. Поэтому особенно поучительно проанализировать уже первый опыт использования в русской книге новой техники, позволявшей достичь в искусстве печати большей тонкости, точности и остроты.

«Учение» 1649 г.

Первые русские опыты гравюр на металле (олове) были сделаны в выпуклой («обронной») печати.[3] Первой же книгой с углубленными гравюрами на меди является военная книга, вызванная к жизни необходимостью модернизировать наше войско, особенно после не вполне удачных для нас войн с Польшей, последняя из которых кончилась в 1634 г. Это «Учение и хитрость ратного строения пехотных людей» — перевод труда немецко-датского капитана И. Вальгаузена.[4] Со времени Стасова книга хорошо известна; в наше время она была изучена А. С. Зерновой, М. И. Фабрикантом.[5] В. Е. Румянцев впервые опубликовал найденные в Расходных книгах Печатного двора документальные записи, вскрывающие участие в издании русского мастера-золотописца Григория Благушина и «голландской земли иноземца» Томаса Свана.[6] История этого издания рисуется следующим образом.

Издать «Учение о пехоте», как правильнее называть книгу, без иллюстраций не имело смысла. Перерисовать приложенные к изданному за рубежом оригиналу таблицы на дерево, вырезать их в привычной для нас технике, было бы и слишком долго и слишком трудно. Иноземные издатели книги были к тому же непрочь передать в Москву и самые доски иллюстраций — гравюры на меди резцом Иоганна Теодора де Брай,[7] воспроизводившие рисунки Якоба де Гейна, известного нидерландского художника.[8] Но в Москве напечатать их, очевидно, было невозможно: в Москве не было ни одного станка с цилиндрическим валом, предназначенным для печати углубленных гравюр. Сделать его было совсем не так просто при отсутствии мастеров и практических навыков. Выписывать в Москву специальный станок из-за границы было не менее сложно. Наше издательство стало на более легкий путь: на заказ печатания всего тиража таблиц за границей. Томас Сван, негоциант, был как раз посредником между иноземными печатниками и русскими заказчиками. Доски книги Вальгаузена, вышедшей в последнем издании в Лейвардейне, находились в Голландии.

Сван получает заказ на их печатание, едет в Голландию, печатает доски в нужном количестве оттисков, причем на той же самой бумаге, на которой печатался текст книги, переведенной на русский язык. Доставленные в Москву таблицы были перенумерованы печатными славянскими литерами и вклеены в книгу. Весь этот процесс занял два-три года (1647—1649). Московский мастер Григорий Благушин написал для книги подробный титул и окружил его с трех сторон рамкой; в этой рамке налицо цветочная орнаментика, посередине вверху — московский царский герб; внизу было оставлено пустое место. Рисунок Благушина, т. е. текст заглавия и рамка, был Сваном отвезен в Голландию и там скопирован на медь местным мастером, который заполнил низ обрамления сценкой военных действий — первой в русской книге батальной гравюрой,— разрешив ее как сценку в жанре Калло (на это указывалось уже Стасовым) или Холлара (как это полагал Ровинский).[9] Нет сомнения, что эта сценка — не русского стиля и происхождения. Более подробное ознакомление с голландской книжной графикой 40-х годов XVII века помогает нам установить личность художника этой сценки; в качестве вероятного имени, наиболее подходящего по времени, не по манере только, следует указать на С. Саврея, снабдившего похожей батальной картинкой титул одного «эльзевира», как раз 1649 г.[10] Печатались все эти гравюры для московской книги, по всей вероятности, в Лейдене, где работали знаменитейшие из мастеров резца Голландии. Точный текст ведомости, по которой Благушин получил свой диковинный гонорар («пол 2 рубля»), не оставляет сомнения в том, что военная сценка была пририсована к русской композиции иностранным художником. В документе Расходной книги Печатного двора четко указывается, что́ именно рисовал Благушин для печатания: «фряской [фряжский — т. е. предназначенный для гравирования] образцовый лист, а в листу написано полное государево именование, по полям травы фряские, вверху листа того орел двоеглавой, и тот образцовый лист отдан немчину, а немчин с того листа велел напечатать 1200 листов». О военной картинке здесь ничего не говорится. Благушин — знаменщик, не гравер. Но вместе с тем у нас имеются основания задать вопрос: где была задумана композиция титульного листа — в Москве или нет? Выполнил ли иноземный мастер, пририсовавший внизу листа батальную картинку, замысел русского издательства или свой собственный? Нам известно о существовании в Москве, до издания печатной книги, рукописных военных книг. Еще в 7133 (т. е. в 1625) году «книжным писцам Ю. Евсееву да Улану Насонову» были отпущены две гривны на киноварь, на чернила, поскольку они писали «Государеву воинскую книгу». В библиотеке царя Федора Алексеевича рядом с печатными были уже «две книги ратного строю письменные».[11] Как они были оформлены, нам неизвестно.

Мы уже не раз имели повод сравнивать русскую книжную гравюру с иностранной. Мы убедились в стремлении наших мастеров к пересозданию иноземных образцов по-своему на новый лад. Нам известна в кругу старопечатных славянских книг лишь одна точная копия иноземного оригинала: плантеновского молитвенника, превращенного в титул «Зерцала богословия» Кирилла Транквиллиона Ставровецкого; но этот пример 1618 г. относится к Почаеву, к юго-западу, а не к Москве. В Москве иностранные образцы творчески перерабатывались. В XVII веке их было, понятно, гораздо больше, чем раньше. Появление в Москве «потешных листов», разного рода гравюр, иностранных книг с гравюрами, использование Библии печати нидерландского мастера Висхера — Пискатора в среде наших живописцев,— все это уже давно известные факты.[12] В свете их приходится удивляться другому. Вся наша ксилография

XVII века развивалась самостоятельно и поддерживала контакт, о чем мы уже говорили, скорее с одной лишь Украиной. Но гравюра на меди — техника гораздо более западная, чем ксилография. Когда в XVI веке у нас появилась первая русская деревянная гравюра, она оказалась с самого начала самобытной: Васюку Никифорову, «умевшему резати резь всякую», можно было не учиться ее технике у иностранцев. С гравюрой же на меди дело обстояло иначе. Хотя в Москве процветало «серебряное дело», хотя на металле у нас умели резать, хотя существуют вычерченные резцом на металле образы евангелистов, использованные в окладах церковных переплетов медные резные штампы,[13] хотя есть резьба на утвари,[14] на оружии, на чем угодно,— все же до второй половины XVII века у нас не было гравюры на меди как печатного искусства, так как не было нужных печатных машин с цилиндрическим валом, необходимым при глубокой печати, требующей более сильного давления, нежели нужно оно для печатания с деревянных досок. В. Е. Румянцев утверждал, что такие машины для глубокой печати отсутствовали на Печатном дворе вплоть до начала XVIII века.[15] Но А. Е. Викторов привел из бумаг Дворцового приказа сведения о том, что 22 ноября 1677 г. «органист Симон Гутовский сделал стан деревянный печатной, которым печатают листы фряжские».[16] Термин «фряжские листы» применяется в то время к гравюре на меди, и знаменательно, что именно после изготовления этого «стана» в Москве начинают систематически выходить книги с приложением гравюр на меди. Но в 1647—1649 гг. у нас, очевидно, о медной гравюре знали, ее видели, но ею еще не пользовались. Самый замысел издания, которое, как «Учение и хитрость ратного строения», все должно было строиться на таблицах углубленной печати, должен быть признан весьма смелым и прогрессивным. За всем этим изданием ощущается настойчивая воля издателя. И, конечно, не Григорий Благушин, скромный «золотописец», изобрел тот титульный лист, который остается одним из примечательнейших произведений нашей графики и нашего искусства книги.[17] Композиция листа была ему продиктована сверху, дана как правительственное задание.

Проф. М. И. Фабриканту в Москве принадлежит указание на то, что в числе изданий орнаментальных гравюр XVII века, в частности французских, имеется одно, в котором неожиданно и совсем так, как в «Учении», сопоставлены вместе военная сценка и цветы. Издание это с гравюрами Н. Кощена вышло в Париже в 1645 г.,[18] т. е. почти накануне начала работ над изданием «Учения». Возможно, экземпляр кошеновского альбома в качестве «образца» (такие образцы у нас называли «кунштами») попался на глаза издателям «Учения», сочетание цветов и баталий пришлось им по сердцу, и Благушину доверены были «цветы» в сочетании с гербом и надписью, «баталию» же пришлось заказать за границей, где все равно надо было технически выполнить и таблицы и все издание. Сценка с баталией была помещена внизу титульных гравюр немецкого и французского изданий книги Вальгаузена; вместо цветов обрамления здесь были даны более уместные фигуры солдат. Рамок с цветами мировая графика знает множество. В Москве бытовал, возможно, гравированный на меди, календарь И. Субсемехера (из Кельна) 1594 г.,[19] где налицо и цветы, и картуш внизу, и даже распростершая крылья птица наверху, знали в Москве рамку «Мартирологии» Колларта и многие другие.[20] Русские цветы при всех этих сопоставлениях сохраняют свое своеобразие. Они очень декоративны, их трактовка посередине между вполне национальной флорой и чистейшей фантазией. В них нет ничего от гербария, от засушенности или натурализма. Благушин их расположил в рамке симметрично, выявляя в самой их композиции знакомство с заставками русских старопечатных

книг; а ботаническая его точность может быть без труда возведена к оживлению естественных наук в эпоху Возрождения, к «Травникам», которые бытовали и у нас. Рамка Благушина вполне национальна.

В рамке титульного листа «Учения» нет никакой тектоники. Прямоугольное поле заполнено цветочным бордюром, тогда как центр — сплошной комбинацией строк и литер, не очень вразумительно вырезанных на меди в Голландии. Не выделено ни заглавие, ни место, ни год издания, хотя все даты приведены. Приходится думать, что общее декоративное воздействие от листа было для издателей и выполнителей его важнее наглядности заглавия и удобочитаемости. И вместе с тем «Учение» характерно еще и в ином отношении. Согласимся, что титульный лист оказывается недостаточно убедительным. Но что сказать о самих гравюрах И. Т. де Брая, которыми иллюстрирована книга? Двадцать вторая из них изображает план окружения пехотного построения кавалерией — ту же ситуацию, которая иллюстрирована виньеткой французского титула в издании 1630 г. Человеческие массы превращены здесь в схематический узор, и сопоставление таблицы этой с титулом вскрывает нашу и международную декоративную практику. Русский мастер для украшения книги прибегает к цветочному бордюру, весьма мало заботясь о том, подходит ли такой убор для военной книги. Но иностранный художник превращает в схему узорно-симметрического вида самую войну.

Рамка «Учения» была у нас популярна. Ее скопировали в конце XVII века, в более крупном формате, на отдельном листе для вписывания молитв,[21] заменив военную сценку фигурами святых. Но самая книга («Учение и хитрость ратного строения») долгое время оставалась единственной русской книгой с гравюрами на меди. Только через поколение — в конце 70-х годов XVII века,— при наличии упомянутого «стана» Симона Гуртовского, начинается, по существу, серьезная работа над освоением нашим книгоиздательством новой гравюрной техники. Эта более поздняя фаза развития выдвигает три имени, весьма для нас важных и интересных: писатель и издатель, руководитель специальной небольшой, но, очевидно, хорошо оборудованной типографии в Кремле,— Симеон Полоцкий; Симон Федорович Ушаков — знаменитейший из наших художников, живописцев и рисовальщиков второй половины XVII века; Афанасий Трухменский — гравер. Можно сказать, что в создании русской книги с гравюрами на меди сотрудничали лучшие культурные силы Москвы того времени.

Издания сочинений Симеона Полоцкого

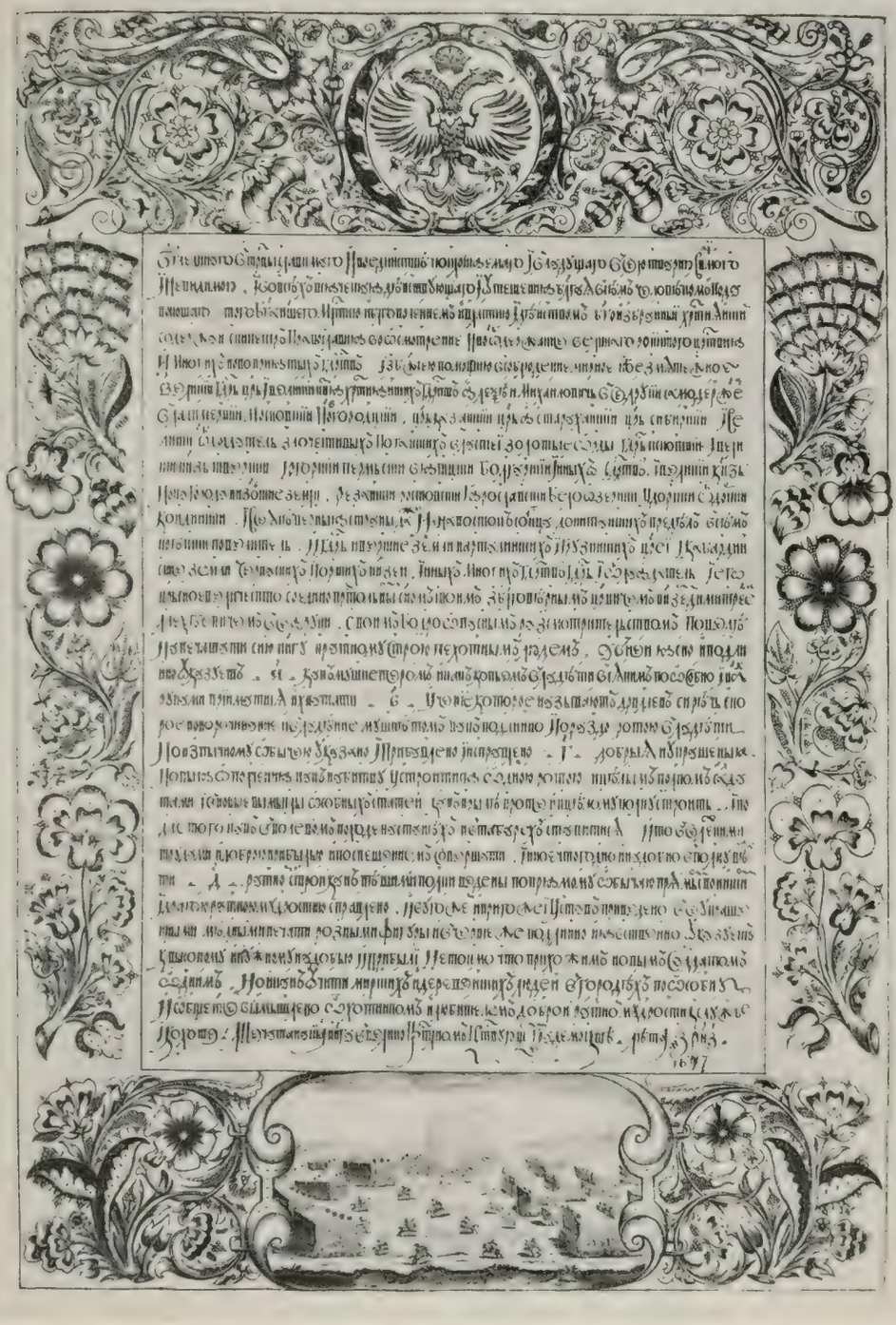
Нам надо обследовать четыре книги: «Псалтырь в стихах» С. Полоцкого, изданную в 1680 г., «Историю о Варлааме и Иоасафе» 1681 г. и два сборника неутомимого Симеона — «Обед душевный» 1681 г. и «Вечерю душевную» 1683 г.,[22] изданные уже после его смерти. В этих книгах гравюр на меди немного — всего шесть, но они все очень интересны. Книги, ими снабженные, имеют вполне определенное лицо.

«Псалтырь в стихах», написанная С. Полоцким при сотрудничестве царя Федора,— новый тип книги, небывалой в старой Москве.[23] Книга имеет титульный лист. Сплошной текст окружен рамкой из наборного орнамента с заставкой наверху — того нового типа, состоящего из орнаментальных пластических завитков, который выявляет переход к новому стилю — к «русскому барокко» — во всем его беспорядке и своеобразной фантастике. Наверху заставки вырезан крестик: так теперь, при патриархе Иоакиме, отмечаются проверенные, реформированные православные книги, в противовес старообрядческим, на что мы уже указывали. В самой книге много интересного и нового. Двуцветная печать использована при стихотворном наборе не только для выделительных, но и для декоративных

целей. На одной из страниц Симеон Полоцкий впервые в России,— подражая в этом иным рукописям, быть может, болгарским», [24] — использовал «типографскую игру»: начал набор фразы «Псалмы пойте богу нашему» с центра наборной полосы, так что фразу можно отсюда читать во все стороны — слева направо, справа налево, снизу вверх и сверху вниз. Все отношение к книге стало иным. В качестве иллюстрации, приложенной к началу псалмов, фигурирует гравюра на меди, изображающая молящегося царя Давида в интерьере, с перспективно расчерченным полом. Давид изображен неплохо. Его образ явно реалистичнее прежних. Одет Давид в царские одежды, на голове его зубчатая корона, через его плечо перекинут развевающийся плащ. За ним — столик, трон с занавесью, расшитой такими же лиственными узорами, как и одежда царя. Совершенной новинкой во всей нашей графике является трактовка заднего плана слева. Здесь налицо балюстрада лестницы. Видны две полуфигуры спускающихся воинов в римских латах с аллебардами. Еще глубже — колоннада, круглые арки и портики, довольно точно переданные коринфские капители; в самой глубине — купольная постройка. Весь этот сектор гравюры, однако, хорошо согласован с русской фигурой Давида. Мастер гравюры во всем продолжает и доводит до логического вывода черты, бывшие налицо и у Ивана Федорова. Новым элементом является только пространственность и перспективность; но она решается, как указал Н. П. Сычев, «в стиле Палладио и Веронезе». Автор гравюры — классицист. Он нам известен. Вправо внизу подпись: «Симон Ушаков знаменал», дата — 1630 г. и монограмма — AZ, которую Ровинский безоговорочно относит к Афанасию Трухменскому, бывшему присяжным гравером Симона Ушакова. Ни техника, ни стиль этому не противоречат, хотя в других гравюрах, которые нам надо будет просмотреть, Трухменский подписывался иначе. Конфигурация монограммы «Давида» 1680 г. оставалась долго загадкой. Трухменский иногда подписывался «Афанасий»; читать «AZ» как «Афанасий знаменил», при наличии подписи Ушакова, нельзя. Разгадку дает опубликование Забелиным данных о некоем гравере Афанасии Звереве. Никто на это не обращал внимания до нас, но сомнений быть не может в том, что речь идет здесь об одном и том же мастере: Афанасии Звереве-Трухменском. [25]

Симон Ушаков и его техника

Наш анализ следует начать с техники листа. Д. А. Ровинский высказал предположение, что Симон Ушаков, знаменитейший из русских живописцев XVII века, даты жизни которого (1626—1686) и биографию мы знаем достаточно хорошо, будучи сам одним из мастеров Оружейной палаты, где он делал рисунки для граверов-серебреников и сам занимался гравюрой, был первым русским офортистом, причем помечал свои офорты словом «начертал», тогда как слово «знаменил» означало бы, как раньше,— «рисовал». Ровинский полагал, что Ушаков был автором композиций, гравированных, возможно, другим художником. Гравюра на меди, по всей своей технике требующая печати на особом станке, не книжна, а «эстампна»; она лучше выявляется в листовой, «станковой» форме. Начиная еще с 60-х годов, у нас появляются такие отдельные гравюрные листы, и имя Ушакова со словом «начертал» стоит на двух из них: на изображении «Семи смертных грехов» и «Отечества» — 1665 и 1666 гг. [26] Наше исследование, специально посвященное книжной гравюре, не может и не должно касаться этого раздела нашей графики. Гравюра листовая развивалась своим путем, получила новые кадры (назовем хотя бы братьев Тарасевичей), [27] поставила перед собой новые задачи: портрет, впоследствии — «тезисные листы». Она связана была и с Юго-Западом — с Украиной — и с Западом непосредственно: Тарасевичи учились у Килиана в



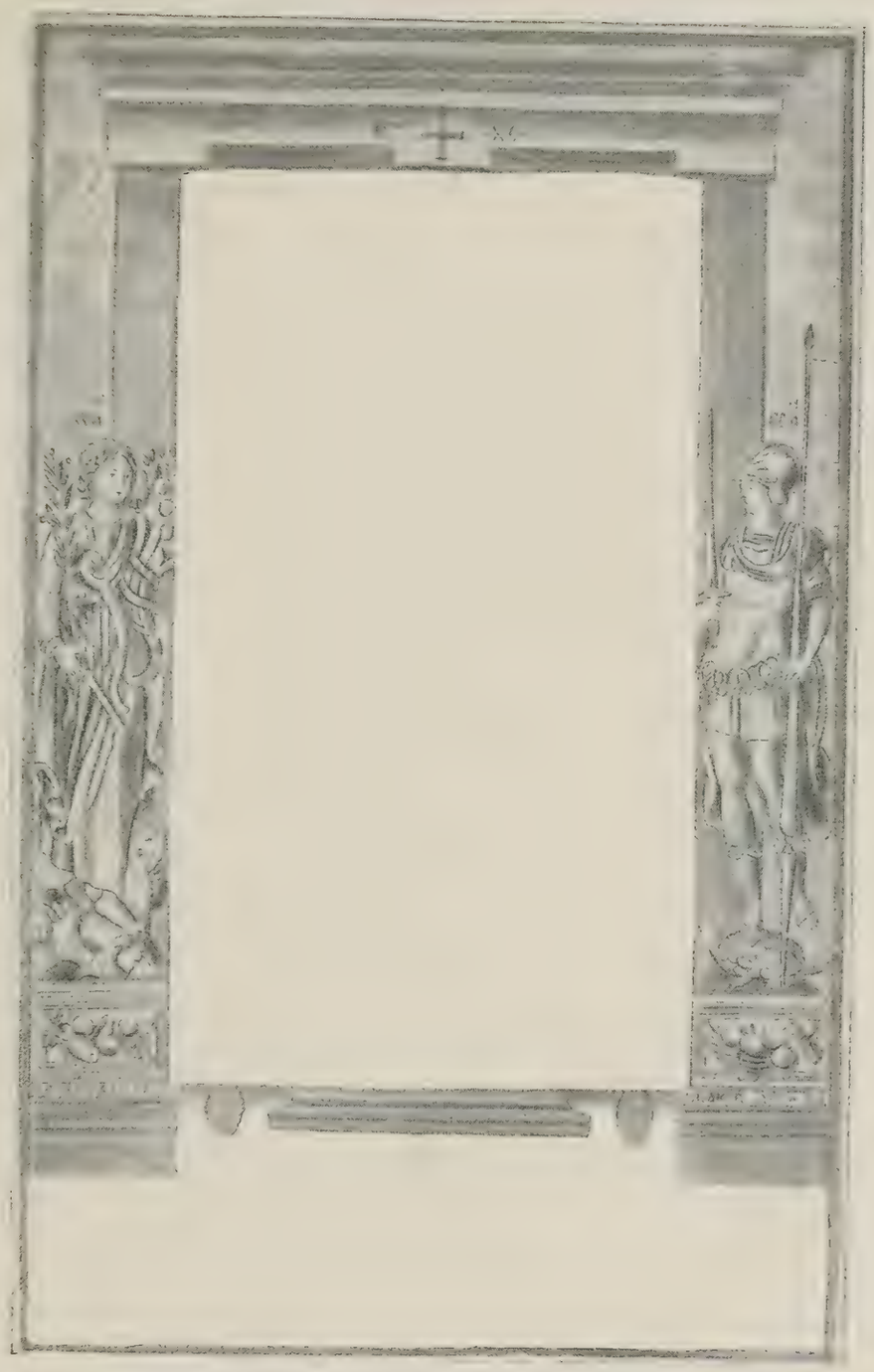
108. Титульный лист „Учения и хитрости ратного строения“ 1647—1649 гг.

109. Давид. Фронтиспис Псалтыри в стихах С. Полоцкого (А. Трухменский по рисунку С. Ушакова, Москва, 1680)

Аугсбурге. Другой путь мировой гравюры на меди увел ее в сторону «лубка», народной картинки, ставшей в XVIII веке исключительно интересной, совсем самостоятельной областью творчества. Мы должны будем, оставаясь в пределах XVII века, выявить свое отношение также и к сериям объединенных в «альбомы» гравюр на меди, частых в конце столетия. Важно отметить, что группа листов, связанных с изданиями Симеона Полоцкого, композициями С. Ушакова и гравюрами А. Трухменского, всецело остается к н и ж н о й: она иллюстрационна, обнаруживает множество точек соприкосновения с образами, которые были в течение уже более столетия областью творчества русских мастеров.

Техника гравюры с Давидом, которую Симон Ушаков подписал словом «знаменил» (как впрочем и все остальные пять листов исследуемой нами группы), не выявляет никаких следов офортного травления. Весь лист выполнен резцами разной тонкости, мы бы сказали на языке гравюроведения — резцом и сухой иглой. Штрихи порой исключительно тонки, их сочетание — тонально и живописно. В тенях резкие черные черты, не считающиеся с объемными формами изображения, проложены уверенно и энергично, обличая руку опытного мастера. В иных местах штрихи моделируют объем, выявляют полутени и даже рефлексы каменной балюстрады, шлифованных колонн. Очень интересно передан прозрачный сноп лучей, исходящий из облаков. Гравированы и все надписи. «Пустые» места заполнены в рисунке пола пунктиром, мельчайшими штришками; самым светлым из всех мест листа остается нимб Давида, лучистый, каким он был в «Луке» Ивана Федорова. При всей новизне листа может быть отмечено сходство с более ранними книжно-гравюрными композициями. По сторонам трона складки занавеса образуют два выпуклых жолоба, напоминающих колонны; расположенный на них диагоналями лиственный орнамент самой ткани образует нечто, весьма похожее на перевитые колонны иных ксилографий XVII века, хотя бы Зосимы 1663 г. или еще более ранние — «Давида» 1638 г., бурцевского — 1634 г., анонимного — 1625 г. Восходят эти диагонально увитые колонны, как мы указывали выше, к очень старым образцам.

Образ Давида — поэта и царя — встречается нам в XVII веке последний раз, и было бы интересно самый поздний вариант русского «псалмопевца» сверить и сопоставить не только с теми, которые нам знакомы по гравюрам московской и иверской печати, но и с украинскими или даже западными вариантами. Можно вспомнить очень интересного Давида из киевской Псалтыри 1624 г., сидящего лицом к зрителю с протянутой левой рукой и указывающего на книгу (вовсе не «поющего под аккомпанемент музыкального инструмента», как описывает его проф. Ф. И. Титов).[28] В наших рукописных Псалтырях XVII века попадаются и вклеенные в них гравюры изданий тех самых лет, которые близки к рифмованной Псалтыри С. Полоцкого, в первую очередь Псалтыри Варфоломея, анализированной выше. Из иностранных образцов напрашивается сопоставление с эльзевировской Псалтырью 1653 г., где Давид изображен сидящим и играющим на лире, причем задний фон — занавес, арка и здание — тоже определенно палладианского типа.[29] Симон Ушаков, находившийся в 1680 г. в расцвете сил, мог не повторять западные образы. Фигура поднявшего к лучу свое лицо поэта — русская по всем чертам своим. Зато архитектурное построение слева от Давида находит себе ряд интересных аналогий. Некоторые параллели были приведены уже Н. П. Сычевым в статье о «Троице» Симона Ушакова в Русском музее.[30] В иконе этой весьма близкая к гравюре с Давидом архитектура помещена опять в левой верхней части всей композиции. Н. П. Сычев связывал ее с архитектурой знаменитой картины



110. Обрамление титульного листа „Истории о Варлааме“
(грав. на меди, 1631)

Веронезе «Пир у Симона Фарисея» и указывал на то, что Ушаков мог знать гравюру Санредама с этой картины, в которой имеются и балюстрада (с похожими, заметим, балясинами) и спускающиеся с лестницы фигуры. Сходство остается, однако, о б щ и м и вновь выявляет то, о чем нам неоднократно приходилось уже говорить выше: самостоятельность и творческую свободу русского мастера по отношению к западному образцу, хотя бы и такому прекрасному, как картина Веронезе. Русский художник добавляет к архитектуре высокую новую колонну. Он ставит крупную фигуру человека на первое место. Архитектура отходит на второй план. Меняется вся прежняя традиция.

«Давид» Симона Ушакова — первоклассное произведение как в образном, так и в гравюрном плане. С книгой гравюра согласована также хорошо. Интересно, что печаталась гравюра порой не черной, а теплого тона коричневатой краской. Ее формат, самый ее стиль, общая ее декоративность вполне созвучны правой странице разворота. Новый образ книги соответствует новому стилю умных (хотя совсем не благозвучных) стихов Симеона Полоцкого. Может быть, в первый раз мы встречаемся с книгой для интеллигентного читателя-ценителя, а не для церкви. Гравюра на меди сопутствует переложению канонических псалмов на силлабические стихи.

В 1680 г., после смерти Симеона Полоцкого, его преемник С. Медведев выпустил «Историю о Варлааме и Иоасафе» С. Полоцкого. В украшении этой книги принимали участие Симон Ушаков и подписавшийся на второй гравюре Афанасий Трухменский. Эта книга, напечатанная в «верховной» кремлевской типографии, учрежденной С. Полоцким и оборудованной станком для углубленной печати, сконструированным Симоном Гуртовским (не забудем, что сведения о станке мы получили из бумаг Д в о р ц о в о г о приказа, а не Печатного двора), имеет, прежде всего, совершенно необычный для русской книги титульный лист — гравированную на меди рамку, в которую аккуратно впечатано заглавие и выходные сведения. Как и многие иные титульные композиции, эта рамка вызывает перед исследователем ряд интересных вопросов.

«Мир и брань»

Мастер (рамка отчетливо подписана: Симон Ушаков начертал в 1680 г.) представил портал строгой и простой классической архитектуры. Центр портала весь отведен для надписи. Перед сохранившимися торцами боковых стен портала — два пьедестала, украшенных рельефными гирляндами плодов и листвы. На левом пьедестале стоит, попирая панцырь и шлем необутыми ногами, девушка в длинной одежде, руки которой перегружены эмблемами: она держит оливковую ветвь, арфу и рог изобилия. Ее голова увенчана лавром. Над нею начертано: «Мир». Около нее — овечка. Направо, на аналогичной базе, попирая ногой черепаху, стоит юноша в одежде римского воина. У него в правой руке обнаженный меч, в левой — копье характерной «турнирной» формы, с флажком у острия. Надпись под ним: «Бран». Фигура толкуется как «брань», война. Противопоставление образов войны и мира весьма показательно. Рамка была, по всей вероятности, заготовлена впрок. Ее можно применить к какой угодно книге. Титул не гравирован, а набран и напечатан поверх гравюры. Последняя вырезана на меди очень уверенно. Д. А. Ровинский толковал надпись «начертал» так, что художник (в данном случае С. Ушаков) «начертал» по покрытой лаком доске самый рисунок для выполнения его путем травления. Но рамка не имеет никаких следов офорта! Это — чистая работа резцом, даже без особого использования сухой иглы. Заметим вскользь, что знаменитый лист Симона Ушакова, аналогичным образом помеченный словом «начертал»,— так называе-

мые «Семь смертных грехов» — тоже не имеет права именоваться офортом (мнение Д. А. Ровинского и всех за ним писавших). В «Семи грехах» резца несравненно больше; офортная подготовка, возможно, была, но почти полностью перекрыта энергичными штрихами металлического острия. Больше оснований быть сочтенным за офорт в листе «Отечество» Симона Ушакова; но и этот лист окончен резцом. Что касается «Мира и брани», то весь лист — настолько типичная гравюра резцом, что его приходится технически даже несколько противопоставлять другим листам изучаемой группы. Вопрос о взаимоотношении между художником-рисовальщиком — автором композиции и гравером — исполнителем ее в печати здесь перед нами вновь встает во весь рост. В силу сложившейся традиции, в силу, быть может, требований издательской техники, особых норм печатной практики, в русской книжной гравюре XVII века работа рисовальщика и гравера была обычно разделена, специализирована. Преодоление этой специализации в самом конце XVII века явится признаком глубоких стилистических сдвигов. Что касается «Мира и брани», то ответ должен быть таким: лист исполнен специалистом по резцовой гравюре на меди по рисунку художника, имевшего перед собой классические образцы и, вероятно, пользовавшегося советами писателя. Относительно первого специалиста-гравера сомнений нет: им был, конечно, опять тот же Трухменский.

В применении к образам каждой из наших книжных гравюр мы стремились выяснить их связь со всеми их окружавшими явлениями жизни и запасами знаний художника. Именно в этом усматриваем мы свою основную научную задачу. Но из всех книжных гравюр нашего прошлого ни одна не ставит перед нами таких трудностей, как «Мир и брань». Она вызывает в сознании исследователя столько проблем, что в их множестве теряешься.

Метод Симона Ушакова как автора книжной композиции заключается в ассимиляции различных черт, почерпнутых из множества источников, в их слиянии в некий композитивный образ, пригодный к употреблению в современном ему русском искусстве. Метод изучаемой нами гравюры XVII века, не случайно пользовавшейся тонкой и художественно разнообразной техникой резца на меди, не «заимствует» и не «переделывает»; он творчески перерабатывает классические идеи и образы, но не делает их, скажем, двухмерными, если были они объемно-пространственными, не заменяет — возьмем иной пример — детей лютеровских рамок вазами, как в Новом завете 1580 г. В XVII веке русский мастер овладевает всеми приемами искусства, он рисует пластично и объемно. «Мир и брань» Симона Ушакова не переодеты в русские одежды, как на ярославских фресках, где использованы фигуры, взятые из гравюр Библии Пискатора. Но вместе с тем «Мир и брань» столь же не похожи на старые классические образы, как русская живописная парсуна XVII века на современный ей голландский и французский портрет. Изменена самая структура образа. Он строится жизненно-конкретно и вместе с тем обобщается. Мастера европейского барокко придавали, как известно, нарочито естественные, подчеркнуто телесные обличия своим самым «возвышенным» образам. Млеющая в пароксизме страстной любви на облаках из мрамора святая Тереза Бернини, женственные ангелы рубенсовских последователей, натурализм и мистика, слитые воедино, в корне отличны от восковой, как бы бестелесной телесности таких образов, как «Мир и брань». Последняя фигура особенно характерна: свою загадочную черепаху она не столько попирает ногой, сколько парит над нею. Человечность же, вполне реальную, образы «Мира и брани» вполне сохраняют. Являясь совершенно новыми в русском искусстве, они в него включаются органически.

Откуда, однако, заимствована Ушаковым, как мастером композиции, самая мысль противопоставления пары,— мужская и женская фигуры «Мира и брани»? Их рационалистическое происхождение, их аллегоризм бросаются в глаза. Символика «Мира» особенно стара. Здесь хочется прибегнуть к помощи иконографии, как ею умели пользоваться все русские ученые, особенно Буслаев и Кондаков, в наши дни — В. Лазарев.

Греческая ΕΙΡΗΝΗ и римская PAX имели свои храмы, свои статуи и свою иконографию. Понятие Мира впоследствии включалось в состав основных христианских добродетелей. «Мир» сопоставляли со «справедливостью» и со «скромностью».[31] В средневековом искусстве Запада, в Амьене и в Оксерре, на знаменитой фреске Амброджо Лоренцетти в Сиене и еще в других местах, встречаются девушки с оливковыми ветвями, часто в сопровождении ягненка. Образ «Брани» в виде воина с копьем и в шлеме, образ бога войны Марса, встречается в византийском искусстве — как символ месяца марта — начиная с Календаря Филокалоса 364 г.[32] Попирание ногой черепахи — наоборот, редкий и странный символ. В символике Марса черепаха отсутствует, его атрибут — волк. С ногой на черепахе один единственный раз в сохранившихся памятниках древности изображен Аполлон.[33] С ногой на черепахе зато изображена была в античной Греции Афродита в статуе Фидия, описанной Павсанием.[34] «Значение черепахи,— говорит скептический путешественник,— предоставляю объяснять желающим». Читатели могли получить такое объяснение у Плутарха, в трактате об Исиде и Осирисе: черепаха означала, что «девицы должны думать о защите, а жены о хозяйстве и молчании». В Берлинском музее хранилась мраморная статуя, восходившая, по всей вероятности, к фидиевой: одетая в длинные одежды богиня наступала ногой на черепаху. Последняя часто фигурирует в греческих баснях, мифах, на монетах, в пословицах; введение черепахи в образ «Брани» неожиданно усложнило его содержание, придав ему известный восточный налет (например, в памятниках Индии божества изображаются часто стоящими на слонах и на черепахах).

Можно было бы думать, что Ушаков или его вдохновитель (кого иного легче представить в этой роли, нежели самого Симеона Полоцкого?) спутал аллегорический признак, приписав Марсу то, что принадлежало Венере. Но смысловых сопоставлений чересчур много, и прежде чем углубиться в них, надо остановиться на самой композиции титульного листа. Пара фигур, направо и налево от самого поля надписи, у колонн, на базах, в нишах, или еще как-либо, в сотнях вариантов встречается на гравированных титульных листах изданий XVI и XVII веков решительно во всех странах Европы.[35] В русской книге разбираемый пример — первый. Методически для Ушакова характерно то, что его фигуры являются не механическими копиями, не рисунками с натуры, а образами, использующими весьма разнообразные варианты искусства. В первую очередь — книжно-графического.

До нашего времени дошла известная часть книг, бывших в свое время собственностью Синодальной типографии, преемницы Печатного двора,— книг, на которых мы находим автографы Сильвестра Медведева, справщика Германа и других русских интеллигентов конца XVII века.[36] В числе принадлежавших Герману палеотипов находилось издание провинциальной чешской типографии Хагенау: комментарии к «Естественной истории» Плиния. На бордюре титульного листа первого издания этой книги встречается фигура воина в римском одеянии, напоминающая фигуру «Брани».[37] В 1593 г. в Шотландии выходит книга комментариев в Апокалипсису, и по бокам титула в рамке изображены фигуры «Мира»

и «Любви». «Мир» олицетворен в образе девушки в венке, с оливковой ветвью, в длинной одежде, но без обуви; у ее ног распростерта женская фигура в сложном костюме, с зеркалом в руке (VANITAS).[38] Общая аналогия образа — налицо. Еще больше сходства дают фигурные титулы XVII века. Их много в Англии.[39] Не забудем, что отношения с нею были у нас в XVI и XVII веках достаточно оживленными. Много параллелей и в Голландии и в знаменитом издательстве Эльзевиров, контакт Москвы с которыми мы уже имели повод отметить на случае «Учения о хитрости ратного строения». У Эльзевиров в течение XVII века выходили имевшие широкое распространение книжки, попадавшие и в Москву XVII века, посвященные описаниям разных стран мира. Титульные их листы сводились к двум типам. На одном помещался герб страны. На другом, более распространенном, по сторонам титула стояли две фигуры, обычно жителей данной страны,— «Московии», «Шотландии» — но иногда и аллегорические, женские. Художники Эльзевиров — Дюйсент, Дален, Саврей — считали долгом изображать эти фигуры тоже в длинных одеждах, но без обуви, как «Мир» Ушакова и приведенные английские примеры. Есть у Эльзевиров титулы, где по сторонам заглавия стоят мужская и женская фигуры.[40] В одном случае в композицию мелкой титульной гравюры (к Ливию 1634 г.) введены фигуры, изображающие как раз войну и мир. Мужская фигура с копьем — Марс и женская — Мир стоят в нишах на круглых основаниях, которые могли бы быть приняты и за черепах. Близка к «Миру» изображенная на титуле «Виргилия» в эльзевировском издании 1676 г. фигура женщины с плодами, тоже в лавровом венке, с животными, в том числе с овечкой у ног, олицетворяющая Мир. Здесь фигурирует и сидящий поэт; за ним стоит воин с древком копья в руке. Близки к ушаковскому листу многие итальянские и французские гравюры и обрамления.[41] Близка и серия знаменитого «Библейского театра» Пискатора, где имеются аналогии в костюмах и вооружении воинов к «Брани»; но абсолютных совпадений нет.

Все эти наблюдения и сопоставления, которые можно без конца умножать, приводят к одному: «Мир и брань» Полоцкого — Ушакова — Трухменского является произведением искусства, включившимся в поток освоения великого наследия античности, в дело, которое было тогда определенно прогрессивным. Но такой общей констатации мало. Слишком интересны идеи войны и мира, к тому же столь своеобразно данные, как в нашей гравюре. Слишком важно для понимания всего русского художественного языка XVII века дойти до конкретных истоков образа. «Мир и брань» в нашем исследовании занимают принципиально важное место, аналогичное тому, какое принадлежит гравюрам Ивана Федорова. Мы видели в «Луке» 1564 г. и в арке над ним первый контакт с идеями гуманизма; «Мир и брань» дают нам второй. Русская гравюра XVI и XVII столетий — не великое и не безупречное искусство. Ни с архитектурой, ни с живописью тех веков мы ее не ставим на один уровень; но она бесконечно интересна для историка искусств и сама по себе и по этим своим контактам.

Возвращаясь к идеям «Войны» и «Мира», мы, прежде всего, должны констатировать, что в мировом искусстве всего XVII века можно отметить два метода, два принципиально разных решения образной задачи противопоставления сил разрушения и сохранения. Одно из них — реалистично. Оно связывается и со «Сдачей Бреды» Веласкеса и со скромными изображениями заключения мирных договоров, какие мы видим в известной композиции Тенирса, в рисунке неизвестного последователя Рембрандта для опубликованной А. Ноаком стенописи.[42] Во Франции, у

Лебрена, эти реалистические изображения мирных договоров примут театрализованный официальный характер. На этот путь Ушаков не стал. Он включается своими скромными «Миром и бранью» в течение, представленное гуманистическим искусством великого фламандца Рубенса.

Образы и идеи гуманизма определяют исключительно много и в графике и, в частности, в титульных композициях XVII века. Для всякого историка искусства интересен экскурс в историю западного творчества, бывшего тогда прогрессивным. Рубенсом нарисован титул издания «Аннал герцогов Брабантских» 1623 г.[43] Здесь война — образ могучего и свирепого воина в римских одеждах, с поясом и в шлеме, кстати сказать, напоминающих нашу «Брань». Воину противостоит женщина, олицетворяющая «Мир». Она в длинной одежде, без обуви, с лавровым венком на голове; в одной руке у нее кадуцей, в другой — факел, которым она, как это встречалось на римских монетах, сжигает шлем — олицетворение войны. Девушка-«Мир» точно так же сжигала факелом шлемы и доспехи войны на картине Франческо Сальвиати, которую, конечно, Рубенс знал.[44] Фигура его не имеет рога изобилия; но внизу рубенсовская композиция оканчивается волютами, похожими на такой рог, с которым в свое время изображалась и Эйрена Кефисодота и все римские богини плодородия и изобилия, гении, Конкордии, Помоны, олицетворения лета и осени, частые и в классическом Ренессансе.[45] Образы Рубенса не им лично изобретены. Он был подлинным гуманистом и знал, конечно, и «Сон Полифила», и медали Пизанелло, и Николо Спинелли.[46] В эскизах к триумфальным аркам Фердинанда и Изабеллы 1635 г. Рубенс несколько раз варьирует все те же образы свирепого бога войны и богини мира, несущей с собой «спокойствие», «общественное благо», изобилие плодов земли.[47] Проповедь Рубенса была последовательна и убедительна. От него исходили многие мастера, распространявшие его образы, идеи и формы: Ян и Эгидий Саделеры (известно, что Трухменский в одной из своих некнижных гравюр скопировал «Магдалину» Саделера), Санредам, Тюльден.[48] Портал, по сторонам которого стоят «Мир» и «Брань» Ушакова, напоминает дверь храма Януса, которую использовал Рубенс в одной из своих композиций, хранящейся в коллекции ленинградского Эрмитажа. Под фигурами «Мира» и «Брани» на цоколях изображены Ушаковым две небольшие фруктовые гирлянды. Они наиболее схожи с теми, которые мы встречаем как раз в графике Саделеров; эти гирлянды восходят к франко-итальянскому Ренессансу и, в последнем счете, к древнеримскому «Алтарю мира».[49] Обычай украшать цветами здания и арки общечеловечен.

«Брань» Ушакова, однако, не лютый воин Рубенса, а изящный юноша; его стиль — не барокко. Он, безусловно, близок по манере стояния — парения к Ренессансу и по своей композиции напоминает многие мелкие итальянские бронзы не только XVI, но и XV века.[50] Девушка-«Мир» Ушакова чем-то похожа на Гвидо Рени, рисунок которого «Мир и изобилие» дошел до нас в двухцветной гравюре Кориолано.[51] Можно установить многие иные стилистические связи ушаковского «Мира» с графикой XVI и XVII веков.[52] Но эти идеи были воплощены на Западе в явно неприемлемых для нашего народа образах. Откуда же все-таки пришли к нам те, которые были приняты Ушаковым и получили такой простой и человечный вид, что, конечно, пришлись по душе русским людям? Откуда загадочная черепаха под ногами «Брани»? Откуда сочетание атрибутов «Мира»? Выяснение подлинно точной основы образов титула «Истории о Варлааме» имеет принципиальный интерес.

Так называемая иконография (старая и новая) для нас неприемлема, поскольку в ней господствуют идеалистические взгляды и методы.[53] Она

в наше время — плод известной реакции против господствующего на Западе формализма, но сама недалеко от него ушла. Она обращает внимание на историю художественных представлений, формирующихся не в узком кругу творчества больших или малых художников, а в более широкой орбите. Указывалось, что образы, подобные «Миру» и «Войне», распространяемые в Европе XVII века Рубенсом и его последователями, возникли в гуманистическом «неоплатоновском» центре в эпоху Возрождения в Италии. Был открыт особый источник искусства для этих времен — в сочинениях гуманистов, ученых, археологов или, порой, философствующих теоретиков.[54] В почти в необозримом количестве выходят в XVI и XVII веках, захватывая и XVIII, книги «эмблем», дающие художникам материалы для самых разнородных изображений, толкующие старые памятники иногда довольно причудливо. Через эти коллекции образов, распространяемые в гравюрах на дереве или на меди, европейское искусство обогащалось образами античности, противопоставляемыми господствовавшей христианской иконографии, на что надо указать как на тенденцию, заслуживающую положительной оценки. «Мир и брань» Ушакова до нас вообще не привлекала к себе серьезного внимания. Впервые проведенные изыскания, приведшие к установлению их происхождения, выявляют в этой гравюре первый во всем русском искусстве случай прямого и сознательного прикосновения к источникам гуманистической учености и через нее — к античности. Нам необходимо признать безусловно прогрессивным этот процесс, прорывающий церковную традицию.

111. Аллегория Изобилия (грав. на дер. из „Иконологии" Ч. Рипы, Падуя, 1611)

В миниатюрах наших рукописей XVI и XVII веков русские ученые давно улавливали изображения античных фигур.[55] Но они шли к нам сквозь очень солидную толщу средневековых напластований, восходя к византийскому эллинизму. Ушаков обращается к античному истоку более прямым путем: через ренессансную книгу XVI века. Мы говорим об Ушакове, не сомневаясь, что путь ему в этом предуказал Симеон Полоцкий. Мы не можем сомневаться, что последний имел в руках и дал Ушакову для использования книги классических эмблем эпохи Ренессанса. Использование это было вновь творчески оригинальным, характерным для русского художника и по своей тенденции неоспоримо прогрессивным.

Образ «Мира» был в живописи XVII века, в школе Рубенса, его предшественников и последователей, вполне точен. Мир влечет за собой изобилие. Самый известный из теоретиков поздней гуманистической эмблематики — Чезаре Рипа[56] — перечисляет все манеры, какими можно изобразить «Мир», не давая, однако, во всех своих изданиях иллюстраций. Наиболее близко к образу Симона Ушакова «Изобилие» Рипы. Мы понимаем, почему нужны колосья в роге изобилия, который держит в руках «Мир» Ушакова. Так требует мировоззрение простого человека, реалиста, не только гуманиста, ссылающегося на Тибулла, подчеркивающего роль мира для сельского труда. Мы вспоминаем, лучше зная античность, чем ее

знали в то время, что в комедии Аристофана «Мир» возникал из земли вместе с «Опорой», богиней времени созревания и плодов.[57] Эмблематика мира на Западе — как она дана хотя бы в издательских марках XVI века — постоянно придает женской фигуре, олицетворяющей мир, оливу и рог изобилия. Лавр на ее голове, как и попирание ногами вооружения, указывает на мир победный. «Иконология» Рипы особенно ярко иллюстрирует спекулятивное начало в мышлении гуманистов. Но «Мир и брань» Ушакова интереснее и живее. Большой популярностью в широких европейских кругах пользовались «Эмблемы» Альчиати, выдержавшие в XVI — XVII веках ряд изданий в различнейших странах Европы, вызвавшие подражания.[58] Общий тон Альчиати не аллегорически-ученый, а морализующий. В «Эмблемах» Альчиати мы находим и Венеру на черепахе, из которой английские подражатели Альчиати сделали образ «идеальной жены», обязанной сидеть дома и быть молчаливой.[59] Античная черепаха на монетах и под ногой фидиевой статуи новой археологией толкуется как знак созвездия.[60] В XVI — XVII веках черепаха была символом и домоседства и медлительности. Создавали и такой антилогический образ, как черепаха с крыльями или черепаха под парусом: «спеши медленно», было популярным девизом буржуазии.[61] Но никогда нет точных аналогий «Брани», бога войны, Марса, с ногой на черепахе. И только в одном источнике удалось нам найти объяснение этого мотива ушаковской гравюры.

К латинскому изданию «Иероглифики» Пиерио, вышедшему в 1586 г. в Лионе,[62] приложено сочинение «некоего», как он себя называет, «эрудита», комментирующего «Иероглифику». Здесь, в XXXIV главе I книги, приводятся образы, правда не «Мира» и «Брани», а «Чести» и «Доблести», которые на этот раз точно соответствуют образам Ушакова. Слева стоит девушка, она держит в руке рог изобилия и попирает ногой (необутой) шлем. Против нее юноша в одежде римского воина, в шлеме, с копьем, попирающий ногой черепаху. Это единственный такой образ во всей многочисленнейшей эмблематике XVI—XVII веков, и нельзя сомневаться, что русские авторы «Мира и брани» взяли его как раз отсюда. Они многое изменили. Фигура «Чести» в итальянской гравюрке полуобнажена и опирается на копье, в руках «Доблести» не только копье, но и колонна, олицетворение силы. В гравюре нашей книги из «Чести» сделали «Мир» и копье отбросили. Отбросили колонну правой фигуры, потому что образ «Войны» не есть образ «Силы» или «Доблести». В трудах Пиерио, Рипы, Камилли, Рушелли, Типотса[63] и других иконологов можно найти точные обоснования и для арфы, и для ягненка,[64] и для черепахи, которая «эрудитом» толкуется как «благоразумие». Но самое интересное то, что «эрудитом» его образы «Чести» и «Доблести» не выдуманы, а взяты с античной римской монеты.[65] Его «Честь» и «Доблесть», наши «Мир» и «Брань» — это Honos и Virtus, два обожествленных представления, изученных Маргаритой Бибер,— два древних римских бога. В их честь были в Риме поставлены храмы — целых четыре; их культ распространялся повсюду, где стояли римские гарнизоны. Вполне естественно, что на монетах древнего Рима — эпохи завоевания Палестины и Германии, при Флавиях и их непосредственных предшественниках — образы эти встречаются неоднократно, хотя не так часто, как образы «Мира», «Фортуны», «Гения римского»,— варианты фигуры женщины с атрибутами изобилия в руках. Одна из бронзовых монет Веспасиана исключительно близка во всем композиции Пиерио, только фигура «Чести» не попирает ногой ничего, а что попирает ногой «Доблесть» — узнать нельзя (нумизматы предполагают, что это голова кабана).[66] Основная разница та, что в согласии с латинской этимологией, Honos, «Честь» — мужчина, а Virtus,

«Доблесть» — девушка, изображаемая, как амазонка, в коротком хитоне с копьем. Держит рог изобилия всегда «Честь». Но никогда ни одна из фигур на римских монетах не попирает ногой черепахи! Недоумение разрешается новым путем. «Эрудит», оставивший дополнения к книге Пиерио, ссылается на некую монету Вителлия, где Virtus стоит ногой на черепахе, где «Честь» — девушка, «Доблесть» — муж. Точно такой древней римской монеты в мировых хранилищах нет. Но отыскалась падуанская подделка такой монеты, сделанная в XV веке! Античные образы здесь преломились в представлении мастера Возрождения.[67] Он полностью сохранил композицию монеты Веспасиана, но полуобнаженную фигуру слева сделал женской, а неопределенный предмет под ногой фигуры справа, которая представлялась ему мужской, был превращен им в черепаху, по аналогии с разными, упомянутыми выше, античными мотивами. Этот вариант попал в книгу Пиерио и оттуда к Полоцкому и Ушакову. Длинный, но очень интересный путь,— тем более, что он нами до конца еще не пройден.

Резюмируя весь наш экскурс по поводу «Мира и брани» Симона Ушакова, мы должны как будто притти к заключению: гравюра 1681 г. является первым в истории нашей культуры точно засвидетельствованным случаем прямого использования классической символики эпохи Возрождения. Эта гравюра опирается на гуманистическое освоение образов античности. Античность, гуманизм, Возрождение — эпохи великого и прогрессивного искусства. Но наш гравер приписал к образу юноши на черепахе слово «Бран». Он создает свой, самобытный образ, вновь свидетельствуя о творческой оригнальности русского искусства. И образ этот нов.

Еще в середине XIX века французский археолог Кайе обратил внимание на рукописный армянский перевод известной античной книги — «Физиолог».[68] В ней мы читаем о черепахе «аспидохелоне»: водится она в море и бывает такой большой, что неосторожные моряки принимают ее за остров, причаливают к ней, разводят на ней огонь; животное погружается в море и увлекает за собой все, что на нем. «Ты также, если доверишься Сатане, он тебя увлечет в глубины ада».[69]

Мы считаем, что и это место из «Физиолога» надо учесть при объяснении «Мира и брани». Без книги Пиерио мы не поняли бы деталей противостоящих фигур и их происхождения. «Физиолог» позволяет подчеркнуть новизну образа, созданного в XVII веке в прямом противоречии старой идее («Черепаха» — это «Сатана»). Образ «Брани» не средневековый. Он свободен, красив и оригинален. Он одновременно классичен и национален. Он — безусловное достижение нашего искусства.

Нам, однако, надо найти дополнительные доказательства нашим наблюдениям и предположениям в анализе общей культурной и политической обстановки Москвы того времени, когда были задуманы и выполнены «Мир» и «Брань»,— 70-х годов XVII века. Установленная нами связь гравюры Ушакова с «Иероглификой» Пиерио нуждается в фактическом подтверждении возможности, достоверности или вероятности знакомства русских культурных кругов с этой книгой. Ответ нам дан в изучении состава московских библиотек XVII века, первое ознакомление с которыми начато было В. М. Ундольским, опубликовавшим в 1846 г. известное «Оглавление книг кто их сложил».[70] Мы знаем сейчас более или менее точно состав библиотек Епифания Славинецкого, митрополита Павла Подонского, Симеона Полоцкого, Сильвестра Медведева, Афанасия Холмогорского, Печатного двора, отчасти — Кремлевских царских дворцов.[71] Многие книги из того состава, который был налицо в учреждениях XVIII века, в XVII веке находились в руках тех лиц, которые непосредственно

принимали участие в издании «Истории Варлаама и Иоасафа», в создании образов «Мира» и «Брани».

Из них наиболее важен, конечно, Симеон Полоцкий. Незаурядная личность его хорошо освещена Татарским, Майковым, Браиловским, в наши дни — Белецким и Ереминым.[72] Симеон был даровитым поэтом. Мировоззрение Симеона Полоцкого, оставившего ряд стихотворений на темы античной истории, очень интересно. Если Максим Грек в XVI веке, побывавший в Италии, знавший Полициано, Савонаролу и Альда Мануция, говорит об античных богах в тоне христианского протеста и борется со всяческим «звездочетством»,[73] то Симеон Полоцкий сам занимается астрологией. Для Максима Грека Марс («Аррис») ведет «во убийства и разбойство», а Симеон Полоцкий, установив, что царевич Петр — в будущем Петр Первый — родился под знаком Марса, пишет: «И ты, плането Арес... веселися. В наше бо сияние царевич родился».[74] Блестящий латинист, Симеон владел крупной по его времени библиотекой, завещав свои латинские книги в Киевский братский монастырь.[75] Сохранились его книги и в Москве: у его ученика — Сильвестра Медведева — и в Верхней типографии, где печатались его книги. Установить, через чьи именно руки проходила та или иная книга XVII века, понятно, трудно. Но Сильвестр Медведев, владевший 539 книгами, отчасти сохранившимися, имел в их числе «Травник польский», Тита Ливия, «Книгу-синтагму о знамениях или символах и емлитах» (эмблемах), Второго Плиния, Эзопа, «Книгу гадания Андрея Анциата» (т. е. «Эмблемы» Альчиати), Овидия, «Книгу символов иронических» (очевидно — «героических»).[76] Из библиотеки митрополита Павла, бывшего покровителем Симеона Полоцкого, «на Печатный же двор отдано латинских книг 13, потому что инде не годятся».[77] В их числе были «Виргилий», Орологий, «кикероновы» книги. Наконец, в списке книг старца Епифания (Славинецкого) мы встречаем запись: «Книга Символика Египетская».[78]

112. Honos и Virtus
(монета Веспасиана, I век н. э.)

Книги Епифания Славинецкого были предназначены для отправки в тот же Киевский братский монастырь, куда завещал свои книги Симеон Полоцкий, и в нечетких списках могла быть налицо путаница владельцев. Отношения Симеона с Епифанием были сложны: они были и соперниками и уважающими друг друга специалистами. Среди книг XVI и XVII веков на латинском языке мы не можем указать иных «египетских символик», кроме «Иероглифики» Пиерио! Перевод названия «Иероглифика» как «Символика египетская» вполне точен. Можно было бы думать об известной книге Афанасия Кирхера «Истолкование иероглифов» 1666 г., но она не подходит ни по характеру, ни по времени.[79]

113. Фронтиспис „Истории о Варлааме и Иоасафе" (гравюра на меди А. Трухменского, рис. С. Ушакова, 1681)

Изучая содержание писаний Симеона Полоцкого, мы начинаем понимать появление образов «Мира» и «Брани» на титуле такой мирной книги, как «История Варлаама». В числе рукописей Симеона сохранились 8 бесед, относящихся к 1677 г.[80] Первой из них является «Беседа о брани» составленная, конечно, в связи с русско-турецкой войной тех лет. В этой «Беседе» Симеон, обнаруживая знакомство с идеями Гуго Гроция (сочинения которого тоже встречаются в списках книг московских библиотек XVII века), доказывает, что «свободно есть христианом брань творить со супостаты». Для издания «Беседы» и была, очевидно, заготовлена гравюра с «Миром» и «Бранью». Через 3 года она была применена к «Истории о Варлааме», и в предисловии к ней Симеон пишет, как будто стремясь истолковать образ «Брани» на титуле: [Вера] «вооружит тварь в месть врагам, облечется во броня правды и возложит шлем... приимет щит непобедимый... спеоборет же с ним мир на безумных... Сопротив станет им дух силы». Это — парафраза Псалмов, использованная еще в 1554 году в ответе Собора Висковатову. Симеон как бы агитирует за войну с турками, но (вспомним, как, по «Физиологу», было бы неосторожно опираться на черепаху!) рекомендует осмотрительность. Искусство для него становится новым и важным приемом идеологической работы.

«Праведно бо есть... праведными художества мерами и украшения образы начертати», сказано в окружной грамоте 1669 г., очевидно составленной тоже Полоцким. Он был высокого мнения об искусстве. Сохранился черновик его «Прошения» о мерах к улучшению иконописания.[81]

Симеон протестует против «дерзающих оные божественные вещи просте без всякого подобошарного украшения и истинного начертания писать». «Не сих ли ради вин зазирают иностраннии?»— спрашивает Симеон. Эта патриотическая обида на иностранную критику примечательна. Удивлять она не должна, так как в то время в Москве А. Виниус собирал свою коллекцию рисунков,[82] а голландцы в Москве боролись с английским влиянием посредством карикатур,[83] не говоря уже о давно известном распространении у нас «фряжских», или «потешных» эстампов. Реализм в искусстве рос. Усиливалась и чисто общественная роль искусства.

«Мир и Брань», помимо всего их художественного значения,— первый в нашей истории печати опыт создания художественно-политической аллегории. Ведущим было содержание. Бросается в глаза, что мы обследовали замыслы, а не фактическое выполнение гравюры. Ушаков «начертал» образы «Мира» и «Брани» так реально, как он только мог, но, конечно, выполнил их не с натуры. Его круг оставался пока еще учено-кабинетным. Жизненное содержание той борьбы за «культуру», которую вел Симеон Полоцкий в гравюрах его книг, более непосредственно не вскрывалось.

Варлаам и Иоасаф

Гораздо проще решить вопрос о генезисе второй гравюры «Истории о Варлааме». Она представляет собой фронтиспис к самому тексту повести (рис. 113). Сравнительно крупный лист, выполненный той же техникой очень тонкого резца, переходящего в сухую иглу (следов офорта попрежнему нет), сопоставлен со страницей набора по величине, формату фронтисписа, его месту в развороте; выравнена гравюра по нижней линии обеих полос. В этом развороте интересно все: и нового типа заставка с «образком» Спаса посередине, и новая надпись, превратившая прежнюю славянскую вязь в стройный ряд по-латински четких букв (слово «Історіа») на цветочном фоне,[84] и попрежнему весьма активно выступающая красная краска, которой напечатано заглавие. Прозрачная серо-серебристая тональность всей гравюры соответствует правой странице с ее просторным набором, окаймленным линейками. Бросается в глаза сознательно найденная связь

гравюры и книги. Характеристика действующих лиц фронтисписа отчетливо национальна. Трактовка же архитектуры заднего плана — аркатуры, пилястры, вид под арками на двор, обрамленный зданиями полуренессансного, полуготического типа,— вновь вызывает в памяти (как и архитектура заднего плана в гравюре из Псалтыри 1680 г.) и классиков Возрождения и специалистов-рисовальщиков архитектуры, вроде Вредемана де Вриса.[85] Как и в «Давиде», в данной гравюре, где налево сидит Варлаам, просвещающий Иоасафа, большое внимание уделено с в е т у. XVII век был столетием оптики, Гюйгенса, Галилея, шлифовальщика стекол, гениального прозорливца Спинозы, вдохновенного светописца Рембрандта. Конечно, «Варлаам и Иоасаф» Симона Ушакова, который его «начертал», и Афанасия Трухменского — гравера, чье имя стоит на листе направо внизу, никак не ставит перед собой проблем светотени. Но сноп лучей слева вверху очень интересно просветляет затененные места стены на своем пути, а «камень веры», светящийся в руках Варлаама, испускает яркое сияние. Вся гравюра мастерски сделана. В ней налицо и подлинная пространственность и тонкий такт в претворении как реальных форм и складок одежды, так и маньеристических чудищ иоасафова кресла.

Самая тема достаточно стара. Еще в 1637 г. в Кутеине — на полдороге между Киевом и Иверским Валдайским монастырем — напечатана была «История о Варлааме», с фронтисписной гравюрой на дереве,[86] одно сопоставление которой с анализируемой необычайно наглядно выявит и то, что у Ушакова было традиционным, и то, что является новым. В кутеинской гравюре в руке Варлаама виднеется тот же излучающий сияние «камень веры», Иоасаф так же сидит на троне-кресле под балдахином, так же на столе рядом с ним лежит скипетр, так же на заднем плане расположены колонны, так же прямоугольниками расчерчен пол. Но Ушаков как автор композиции отбрасывает изображение идола, проламывает стену двумя высокими проемами, совсем по-иному, иконно и благообразно, трактует свои фигуры. Можно вспомнить такой памятник, как изобильно украшенная миниатюрами «История о Варлааме» так называемого «Никифоровского» сборника, хранящегося в Отделе рукописей Ленинской библиотеки.[87] В иллюстрациях к этому замечательному произведению русского рукописного графического искусства сцена беседы Варлаама и Иоасафа повторяется несколько раз, с легкими вариантами. Есть очень близкие и к кутеинской и к ушаковской композиции. Ушаков и Трухменский создают весьма наглядный синтез раннего ксилографского варианта, бывшего, конечно, наивным, и варианта живописного. Более старые параллели интересны для выявления генезиса композиции, но по другому.[88] «Варлаам и Иоасаф» были изображены в XV веке в Савво-Сторожевском монастыре и в XVI веке — в Золотой палате. Можно думать, что в первом случае Варлаам был образом Саввы, учителя, Иоасаф — князя Юрия, ученика. Во втором случае Иоасаф олицетворял молодого Грозного, Варлаам — Сильвестра. В нашей гравюре Варлаам — вполне возможно, портрет Симеона Полоцкого, Иоасаф — царя Федора Алексеевича. Портретов Симеона не сохранилось, но гравированный Иоасаф достаточно похож на миниатюры, изображающие Федора. Значение гравюры от того становится еще более интересным. Она оказывается новым приближением к реализму. Она пропагандирует «просвещение» и агитирует за абсолютизм.

«Обед» и «Вечеря»

Несколько иные вопросы оказываются связанными со следующим изданием, использовавшим гравюры Симона Ушакова; «Обед душевный» (Ровинский называет книгу, не поверив ее «питательной» символике, «Обетом», Либрович — «Цветом»).[89] Эта книга, изданная в 1681 г., снабжена сложной выходной

114. Фронтиспис к „Обеду душевному“
(гравюра на меди А. Трухменского, рис. С. Ушакова, 1682)

двусторонней гравюрой на меди. Мы имеем здесь первый у нас опыт печатания гравированных на меди изображений на обеих сторонах того же листа. При наличии хорошего станка и опыта углубленной печати в этом больших трудностей не было, но все же печатать в книгах так избегали. Заглавный лист сложен. В центре — стоящий во весь рост Христос на фоне пейзажа. На заднем плане слева Голгофа, справа — очень типичный средневековый город-замок, композитный образ многих старых и новых гравюр и миниатюр, вновь точно не совпадающий ни с одной. Вокруг центрального поля расположились малые сценки, «клейма». Первая слева наверху — «Да будет свет» — единственная, допускающая сближение с «Библейским театром» Пискатора, где есть совсем аналогичная композиция: имя Иеговы в сиянии над волнами. Остальные сценки («Ковчег», «Переход через Чермное море», «Манна небесная», «Рождество», «Волхвы», «Крещение», «Брак в Кане», «Чудо с пятью хлебами», «Вход в Иерусалим», «Воскресенье», «Уверение Фомы», «Сошествие духа», «Страшный суд», «Видение семи светильников») представляют собой достаточно тонко вырезанные, но обычные варианты давно примелькавшихся композиций; некоторые из них оказываются восходящими к библейским иллюстрациям еще XVI века. Но и здесь отсутствуют какие-либо копии иноземных образцов.[90] Художник всех этих композиций — умелый компилятор. Он выдает свое русское происхождение в исокефалии, в изображении голов людей, входящих в состав толпы, как некоего подобия булыжной мостовой; шаровидные макушки голов находятся на одном уровне. Иные детали, например, «Ковчег», весьма близки к киевской библейской иллюстрации, представленной гравюрами на дереве известных мастеров Илии и Прокопия.[91] Наиболее характерным и новым в описываемой гравюре остается центральный образ, прежде всего — лицо Христа. Он на этот раз полностью адекватен известным живописным образам создавшего его художника. Если бы под гравюрой и не было подписи, мы бы узнали руку мастера — Симона Ушакова.

Интересно заметить, что в гравюре — как она помещалась в книге — подпись художника отсутствует. Подписался только гравер — Афанасий Трухменский. Но — на что не обращали доселе внимания специалисты и что было независимо отмечено А. С. Зерновой и автором данной работы — гравюра существует в двух состояниях. Имеются оттиски, в которых налицо и подпись Симона Ушакова со словом «назнаменал». Ни по технике мелких штрихов, проведенных тонким резцом, почти сухой иглой, ни по стилистике данный лист не отличается от «Давида» и «Варлаама и Иоасафа». Это результат совместной работы знаменитейшего из русских живописцев с крупнейшим из наших граверов на меди XVII века.

Гравюра свидетельствует о настолько глубоком знании мирового классического материала, что может обходиться уже без конкретных образцов и строиться на обобщениях. Если вышедшее в том же 1681 г. Евангелие в ксилографском «Матфее» Нефедьева дает нам самый отчетливый образ «русского барокко», то разобранные гравюры на меди Ушакова — Трухменского остаются превосходными примерами осторожного классического академизма в его самом выверенном аспекте. Ни в одной из трех гравюр не забывают художники о своей великой национальной традиции, о языке своего прошлого, что сказывается в благообразии типов и в той роли, которая отведена надписям. Титул «Обеда душевного» — превосходная иллюстрация к трактатам Иосифа Владимирова и Симона Ушакова о новой, «светлой» живописи, о новой эстетической установке всего искусства XVII века.[92]

Есть еще один момент, выделяющий титульный лист «Обеда душевного» среди других русских гравюр. К нему сохранились рисунки, в том числе один, подписанный и датированный Ушаковым; он был обнаружен в Центральном государственном архиве древних актов (ЦГАДА); впервые этот рисунок был упомянут в литературе академиком И. Э. Грабарем в 1913 г.,[93] но с тех пор забыт и никогда не был обнародован. Рисунки Симона Ушакова имели свою судьбу. Один из них — «Зосима и Савватий», связанный, очевидно, с гравюрой на данную тему, неточно описанный, упоминался Д. А. Ровинским как находящийся в «Московском Публичном и Румянцевском музеуме» и в настоящее время, как будто, обнаружен в ГИМ.[94] История же рисунка Центрального архива может быть довольно точно восстановлена. В одном из архивных документов, использованных А. И. Успенским без точного указания его местонахождения, говорилось о том, что «лета 7189 [1680] декабря в 3 день» рисунок Ушакова к «Обеду душевному» рекомендовали «пройти углем... для наклейки на медную дщицу».[95] Это предписание драгоценно тем, что бросает свет на взаимоотношения между рисунком и гравюрой, по нему выполнявшейся. Для ксилографии, для гравюры на дереве, действительно представляется возможным, как мы говорили уже выше, выполненный на тонкой бумаге рисунок наклеить (лицом вниз) на доску и затем о б р е з а т ь (сквозь бумагу) его линии с двух сторон ножом. Но такая наклейка бумаги для гравирования рисунка на меди не практиковалась никогда и нигде, и проводить, как это требуется техникой углубленного гравирования на металле, п о с а м о й л и н и и р и с у н к а сквозь бумагу бороздку на медной доске настолько неудобно, что хочется думать, что указ выполнен не был и рисунок, до нас дошедший, есть тот самый оригинал, который был апробирован для воспроизведения. Вероятно, руководителей Дворцового приказа удалось убедить в ненужности такого уничтожения рисунка. Рисунок ЦГАДА может быть также и авторской копией либо с погубленного оригинала, либо даже с готовой гравюры. В старопечатных книгах очень часты рукописные копии с гравюр; но рисунок ЦГАДА отличается от гравюры большей тонкостью, клейма (в которых Ровинский ошибочно видел «12 праздников») совпадают только в общей трактовке сцен, иные детали (например, растительность центрального поля) опущены. Что Симон Ушаков был превосходным рисовальщиком, можно не сомневаться. Фигура Христа нарисована просто и выразительно, тени наложены более энергично и суммарно, нежели это сделано на гравюре. На рисунке нет надписей, кроме надписи Симона Ушакова слева внизу.

В рукописном экземпляре «Обеда душевного», куда вплетен описываемый рисунок Симона Ушакова, имеется еще другой лист, доселе никому не известный. Этот рисунок, помеченный 1675—1676 гг. (две разные даты дают годы «от сотворения мира» и от «рождества»), представляет собой бордюр клейм вокруг заглавия и изображения стола с книгами. В бордюре повторены те же сюжеты, которые фигурируют в рисунке и в гравюре Ушакова. Последний как бы выступает в них продолжателем и воплотителем всех тех предписаний, которые были выработаны в указанном более раннем рисунке. Надписи тоже были сформулированы уже в 1675 г. и точно (только не по начертанию букв) повторены Трухменским на гравюре, за исключением одной: слова «В'ехание Господне» заменены традиционными словами «Вход в Иерусалим». Вполне естественно возникает вопрос: кто же был автором более раннего рисунка? Надписей на нем много, подписи нет. Ушаков? Но иные клейма представляются в рисунке 1675 г. наивными и сильно отличаются от тех, которые даны Ушаковым. «Брак в

Кане» в рисунке 1675 г. изображает за столом только жениха и невесту в коронах в полурусских, полупольских костюмах, тогда как Ушаков сделал сценку эту благообразной, традиционной и многофигурной. Клейма раннего рисунка нарисованы живо, повидимому, рукой дилетанта, одним пером, с густыми тенями. Рукопись «Обеда душевного» — беловой автограф Симеона Полоцкого, и думается, что бордюрные рисунки — его же произведение. Симеон сам рисовал: в его рукописях имеются изображения.[96]

115. Оборот „Обеда душевного" (грав. на меди)

У нас получилась бы тогда весьма интересная цепь зарождения иллюстративной гравированной композиции. Ее идею (по меньшей мере — содержание сцен, обрамляющих центральное поле) дает автор — первый мастер книги. Через несколько лет эта его идея перенимается квалифицированным художником — Симоном Ушаковым. Последний выполняет тщательный рисунок пером и кистью, сохраняя смысл, но уточняя и улучшая образ. «Сошествие св. духа» в первом рисунке — просто пустая комната, в которую сыплются огненные языки; Ушаков нарисовал и Трухменский награвировал здесь Марию и всех апостолов. Напомним, что второй рисунок подписан Симоном Ушаковым, первое состояние гравюры — одним Трухменским, второе — обоими художниками. Это в истории русской книжной гравюры единственный случай, когда мы можем столь подробно, на четырех этапах, проследить зарождение и воплощение художественного образа.

Весьма интересна и другая гравюра «Обеда душевного». На обороте описанного листа Ушакова — Трухменского напечатана выполненная той же техникой углубленной резцовой гравюры аллегория самого «обеда души». Здесь вновь используется образ первого рисунка (авторского) — 1675 г. Перед нами стол, на котором изображены четыре книги,— в том же числе, но в иной композиции, чем в начальном варианте. Очень эффектное барочное обрамление окружает центральный овал. В целом гравюра дает убедительное прославление книги, величайшего из созданий и орудий человеческого ума. Кроме надписей на рамке вверху и внизу, в гравюре нет ничего церковно-конфессионального.[97] Не говоря о том, что это первый

116. Адам и Ева. Часть обрамления фронтисписа „Вечери душевной" (грав. на меди, 1683)

в истории нашего изобразительного искусства чистый натюрморт, она так наглядно и образно прославляет книгу, разум, знание, как это не делало дотоле ни одно из произведений русского искусства. Мы встретимся в будущем со знаменитым прославлением книжной культуры в элегии Стефана Яворского.[98] Но не надо забывать, что мы еще находимся в XVII веке. Задний план состоит из ведут театрального характера и такой же, ренессансного типа, архитектура, как та, какая встретилась нам в «Давиде». Но и здесь русская национальная традиция сохранена. Художник, не подписавшийся на этот раз под гравюрой, расчертил пол веранды, где расположил стол с книгами, согласно правилам научной перспективы. Но самый стол нарисован в обратной перспективе.[99] Поражает то, что она не нарушает общей пространственной композиции гравюры. Вся она, в своем соединении классического и национального, старого и нового, прекрасно характеризует русскую культуру второй половины XVII века. В образной и наглядной форме прославлены в ней книга и разум. Известная эмблема Сааведры, прославлявшая типографский станок под девизом «Ex fumo in lucem» — «из сажи (из которой делается типографская краска) к свету»,[100] едва ли лучше восхваляет плоды знания.

К этой же концепции близка последняя гравюра данной группы, приложенная к книге «Вечеря душевная» Симеона Полоцкого, выпущенной в 1683 г. В этой гравюре, как и в титуле «Обеда», выделено центральное поле, в котором изображен престол с пятью книгами и «орудием страстей». На заднем плане — изображение полузападного, полурусского города. В обрамлении — по углам — четыре евангелиста; в восьми боковых клеймах симметрично расположены святые; наверху — классический русский «Деисус» с пятью фигурами, внизу — интересное, хотя и схематическое

117. Иоанн Воин. Фронтиспис „Службы Иоанна Воина"
(грав. на меди В. Андреева, Москва, 1695)

изображение Адама и Евы на фоне райского сада со львами и слонами. Гравюра помечена именем Симона Ушакова («знаменил») и датой 7190 (1682) года. Нет сомнения, что гравировал ее тот же Трухменский. Такая техника резца на меди была в те годы доступна в Москве только ему одному. Из клейм титула «Вечери» как раз «Адам и Ева» имеют аналогии. В числе книг, входивших в состав Синодальной библиотеки, ранее бывшей библиотекой Печатного двора, находилась известная французская библия, изданная Эльзевирами в 1669 г.[101] К этому импозантному тому приложены карты, показывающие место действия повествований Ветхого завета. В виньетке, сопровождающей первую из этих карт, имеется весьма схожее, но опять-такие не совсем тождественное изображение грехопадения. Ушаков остается себе верен, как и его гравер. Он не копиист. Известные ему образцы он творчески пересоздает.

Ушаков умер в 1686 г. После его смерти Трухменский для книг больше не гравирует. Последняя старого типа русская книга с гравюрами на меди выходит только в 1695 г. Это редчайшая «Служба Иоанна Воина», оставшаяся неизвестной и Ровинскому и Собко (открыта А. С. Зерновой). Она снабжена превосходной гравюрой на меди Василия Андреева,[102] дошедшей до нас в единственном, очень испорченном экземпляре Ленинской библиотеки (рис. 117).

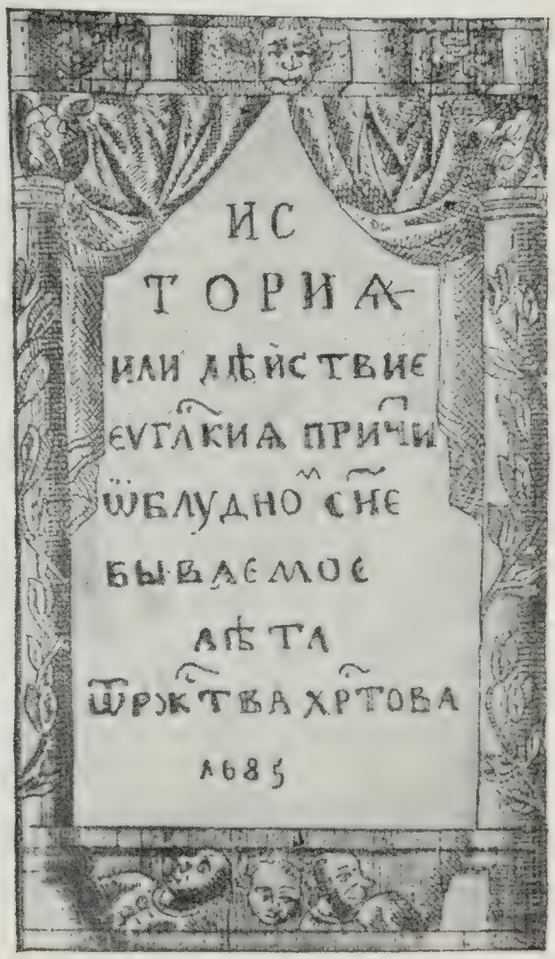
В своем свободном, но вместе с тем и традиционном построении гравюра достаточно хорошо завершает исследованную нами линию. Андреев, которого мы знаем в гравюре как ученика Трухменского и в общем как реалиста, в «Иоанне Воине» воскрешает композицию икон не Симона Ушакова, а Прокопия Чирина или Паисия Иверского. Его воин молится на фоне неба, и только пространственное затенение облаков и превосходный натюрморт на земле выявляют тесную связь гравюры с только что изученной нами группой. Впервые нами публикуемый «Иоанн Воин» Василия Андреева — попытка синтезировать новое и старое.

Издания альбомного типа

Этим, в сущности, и замыкается небольшая, хотя и весьма интересная группа русских книг с гравюрами на меди. Мы совсем иначе должны относиться к изданиям, которые состоят из одних гравюр. В них мы не находим специфически книжной формы и техники; в них нет наборной печати: текст в них превращается в более или менее распространенную подпись под изображением и оказывается вырезанным на той же доске, медной или деревянной. Серия гравюр может быть книгой, но может ею и не стать. В наше время, под явным воздействием кино, многие художники пытались создавать книги без слов, одним чередованием кадров, в которых развертывается действие вполне наглядно, порой — реально. Но, по существу, и «Библейский театр» Пискатора и упомянутые сборники иллюстраций к Библии киевских граверов Илии и Прокопия не являются книгами в строгом смысле этого слова. Это — а л ь б о м ы. Не надо забывать, что в любой из просмотренных нами выше фигур евангелистов мы имели идеальные портреты а в т о р о в к н и г и; что любая заставка или рамка оформляла титул, или изложение содержания, или самый текст; что такие композитные гравюры с малыми сценками, которые встретились нам в двух последних книгах Симеона Полоцкого, целиком определялись содержанием той книги, к какой они прилагались. Титульная или фронтисписная гравюра всегда была тесно связана с внутренними образами книги и с ее внешним обличием — ее форматом, построением разворота. В этом всем — оправдание нашего специального интереса к древней русской книжной гравюре. В этом также объяснение того, почему мы оставляем в нашем исследовании в стороне листовую гравюру XVII века, портрет и лубок. Мы обязаны совсем

по-иному, с иными методами оценки и с иными приемами изучения, более суммарными, подойти к изданиям, лишенным самостоятельного текста, которые выходили как раз в конце XVII века в качестве «гравированных книг», напоминавших иным «блочные книги» XV века.

Изданий этих, могущих представить для нас интерес, всего четыре: это выполненная офортом «История или действие о блудном сыне» с датой на титуле — 1685 г.;[103] резцовое, гравированное на меди Леонтием Буниным знаменитое издание Букваря Кариона Истомина 1692—1694 г.;[104] фрагментарная лицевая Библия с Апокалипсисом Василия Кореня,[105] гравированная им на дереве, причем в одном случае на ксилографии указано и имя знаменщика — Григория (1696); к этим трем изданиям присоединяются Синодики, лучший вариант которых относится к 1702 г. Не в пример просмотренному нами выше материалу, эти издания хорошо известны, имеются в факсимильных переизданиях Ровинского. В наш тематический ряд они не входят, но обойти их полным молчанием нет возможности. Мы обязаны себя спросить: что дает этот тип сплошь гравированного издания для понимания нашего основного материала?



118. Титульный лист „Истории о блудном сыне“ (Москва)

«История о блудном сыне» — ряд небольшого формата листов, отпечатанных с одной стороны. Титульный лист (рис. 118) оформлен оригинально — подобием раздвинутого занавеса, под которым расположены рампа и полуфигуры зрителей. Они присутствуют на каждой гравюре. Листки «Истории» изображают сценки театра. Подписи, также гравированные, передают текст. Первая русская театральная книжка изображает постановку, весьма примитивную, но достаточно конкретную, некоего «миракля», как по средневековому хотелось бы назвать «Историю», сочиненную тем же Симеоном Полоцким. Каждая в отдельности страничка ее оформлена весьма просто. Сценки нарисованы, вытравлены и напечатаны наглядно и примитивно; текст помещен внизу: на одном листочке в середине книги текст дан без рисунка. Можно утверждать, что вся «История» — произведение скорее дилетанта, нежели большого художника. Многие сценки и фигурки в них беспомощны. Нельзя отрицать и достоинств «Истории»: ее доходчивости, простоты, ясности повествования. Но иллюстративным искусством сочтем мы только

такое, в котором воплощено творчество художника, вскрывающего, комментирующего, объясняющего, углубляющего текст. Ничего подобного рисунки «Истории о блудном сыне» не дают зрителю. Они никак не помогают читателю и не облекают притчу в подлинно образное одеяние искусства. Они не более как фиксация, даже не «кадров», а схематических мизансцен примитивной постановки дилетантского театра. Вся книжка-альбом представляется плодом некоего любительства, а отнюдь не серьезного профессионального мастерства гравюры и книги. Невозможно ее связать ни с одним именем наших художников Оружейной палаты или Печатного двора. «Историю о блудном сыне» считали копией с иноземного оригинала, причем, ища такие первообразы в конце XVII века, наши специалисты XIX столетия обычно указывали на Голландию. [106] Персонажи сценок «Истории о блудном сыне» действительно одеты в костюмы и шляпы голландского образца. Иные фигуры зрителей облачены в русские платья, встречающиеся на наших живописных парсунах; но останавливает обстоятельство, что зрители эти — бритые и имеют шляпы с загнутыми полями. Оригинал — какой-либо иноземный прототип данного московского издания — неизвестен. Качество всей сюиты гравюр много ниже качества разнообразных произведений Ушакова и Трухменского. В общую картину эволюции нашей гравюры XVII века «История о блудном сыне» никак не укладывается, тем самым указывая на начало совсем нового и весьма интересного искусства, в котором полностью и последовательно торжествует сюжет, действенная ситуация, где единство изображения и текста разорвано и разрушено. Известная связь между «Историей о блудном сыне» и другими русскими книгами, разобранными выше, имеется. Титульный лист в какой-то мере схож с первыми попытками оформления наших заглавий. Но основной смысл «Истории о блудном сыне» — в ином. Все издание связано не с прошлым, а с будущим. Оно лежит на пути к «лубочной книжке» через морализующее зрелище, фиксированное в картинке, которой придана внешняя занимательность, полная порой грубоватого юмора. «Блудный сын» и слуги его на иных сценках переговариваются и хохочут, и изо рта изображенных фигур тянутся ленты со словами «ха-ха-ха».

То обстоятельство, что неведомый нам мастер «Истории о блудном сыне» прибег в своем издании к помощи офорта, тоже является характерным. [107] Это — новый способ, более легкий, чем медлительная работа гравера на меди или на грушевом дереве. Возникает вопрос: где и когда напечатано издание? В документах Печатного двора об «Истории» не говорится ничего; кремлевская «Верховная» типография в 1685 г., возможно, уже и не существовала. Нам пришлось бы допустить существование в Москве в 80-х годах XVII века частной инициативы и наличие станка с цилиндрическим валом для печати с медных досок. Мы знаем о существовании такого станка у гравера-серебряника Леонтия Бунина. Но техники офорта у нас в XVII в. почти нет. Мы склоняемся к мнению, в наше время защищаемому С. А. Клепиковым: «История» принадлежит не XVII, а XVIII веку. Дата 1685 г. на титуле — не дата печатного издания, а дата, бывшая на рукописи, указание на время постановки пьесы.

Безусловно, иначе следует отнестись к лицевому Букварю Кариона Истомина, гравированному резцом на меди Леонтием Буниным. [108] Издание, дошедшее до нас в нескольких вариантах, относится к 1692—1694 гг. и является выдающимся по качеству как весьма интересного текста, так и превосходных гравюр. Но и оно выпадает из нашей основной книжной темы. Его текст гравирован; напечатан весь Букварь на листах с одной стороны. По существу, это вновь не книга, а собрание гравюр, «сюита

Начало азъ, писмене доброе знати.
Бытность в адамѣ, Людей всѣхъ смотрити.
Земля есть в частѣ, В мѣсяцѣхъ изящна.
Отроча зрѣти, сладцѣ вмыслъ одѣяна.
Всѣ в мірѣ вещи, Всякъ да назираетъ.
В сихъ же мысль всю, присно собираетъ.
Во времѧ свое, Всяко дѣло проситъ,
Вещи потребны, Во пользу приноситъ.
Изначала лѣтъ, Юнъ всѣмъ сьучайся.
Вездѣ со жизни, Мудрѣй отшайся.

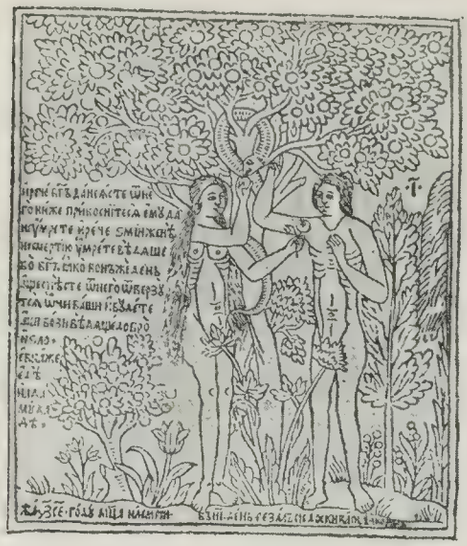
119. Страница лицевого Букваря К. Истомина (грав. на меди Л. Бунина, 1692—1694)

эстампов», альбом для обучения грамоте, даже не учебник. Его значение для нас — в гравюрах Бунина, бывшего незаурядным художником. Нет оснований сомневаться, что его гравюры выполнены по его же рисункам. Исследование И. М. Тарабрина установило наличие большого количества рукописных вариантов лицевого Букваря; рисунки и гравюры Бунина только фиксируют лучше и точнее изображения вещей и фигур, имена которых начинаются с определенных букв алфавита,— изображения, встречающиеся и в рукописных вариантах Букваря. Они предложены и избраны автором текста, а анонимные рисовальщики рукописей и Леонтий Бунин, нарисовавший их лучше всех и вырезавший их весьма точно, не являются ответственными за странное соседство хотя бы Адама, алектора и аспида на странице, посвященной букве А, очков, осла, орла, овцы и множества еще иного — на странице буквы О; человека, червя, часов, челна, черемухи — на букву Ч (рис. 120). Но надо заметить, что самое расположение никак не согласуемых предметов, их декоративная скомпанованность являются заслугами уже художника, а не автора. В иных случаях нельзя не заметить, что некоторые предметы и фигуры, например рыбы, выполнены прекрасно и явно с натуры. Рамки, окружающие страницы с изображениями и текстом под ними или же с одним текстом, гравированы изящно, в хороших традициях. Обрамление первого листа, например, напоминает и Григория Благушина и «цветки» на страницах печатных книг начала XVII столетия. «Брань» листа на букву Б заставляет вспомнить титул «Варлаама», т. е. Ушакова и Трухменского. Букварь Истомина — Бунина — интереснейший памятник. Он любопытен для историка литературы, быта, «древностей», а также и для историка искусства. Но в нем нет специфичной «книжности». Его рисунки — не иллюстрации, не интерпретация содержания, не украшение листа, а простые педагогические примеры. Более «книжной» остается лишь первая страница, с иллюстративной символической заставкой. Сочетание ее с текстом — короткими строками вирш — декоративно и органично. Эта страница представляется естественным связующим звеном между заставками с фигурными в них изображениями (начатыми у нас с 1655 г.) и с теми, которые будут в ходу в XVIII веке,— вполне уже изобразительными. Карион Истомин выпустил еще другой букварь с гравюрами на дереве; о нем речь пойдет позднее. Гравированный же на меди Букварь Истомина — Бунина столь же настойчиво, как и «История о блудном сыне», уводит нас в будущее, но не к театру и лубочной «книжке-картинке», как «Блудный сын», а к серьезному альбому гравюр, вроде таблиц елизаветинской «кунсткамеры» (в знаменитых «Палатах Академии Наук» 1741 г.). Но и Букварь, при всех его качествах, не имеет прямого отношения к нашей теме. Его таблицы подчинены внешнему порядку чередования букв в алфавите, а не определяющему книгу внутреннему смыслу.

С совсем новой художественной индивидуальностью встречаемся мы в лицевой Библии Василия Кореня [109] 1696 г. Это «блочная», сплошь вырезанная на дереве сюита отдельных гравюр на библейские темы — московский ответ на те лицевые Библии, которые были уже упомянуты: Илии, Прокопия, самого Пискатора. Но именно здесь отмечаем мы вновь выпадение этого памятника из рамок нашего исследования. Отдельная гравюра на тему, скажем, грехопадения не может быть сочтена обязательно книжной. Образы Библии настолько отстоялись, что они как бы обретены раз и навсегда. Художники не стремились к интерпретации определенного т е к с т а. Ситуация была выяснена с предельной точностью, не допускавшей никаких кривотолков. Ни «Библейский театр» Пискатора, ни серии киевлян не являются, по существу, к н и г а м и: они не больше чем подбор

120. Страница лицевого Букваря К. Истомина
(грав. на меди Л. Бунина, 1692—1694)

гравюр, которые могут быть связаны между собой единством развертывающегося действия (как в истории Адама и Евы), но могут быть и не связаны, что мы как раз и наблюдаем в гравюрах Кореня. Его гравюры — отдельные листки, вырезанные на дереве весьма примитивно и столь же примитивно порой раскрашенные. Они — л у б о к, т. е. самостоятельные, существующие каждая сама по себе, картинки, которые можно повесить на стену, которые в союзе с текстом не нуждаются. Нельзя сказать, что текст в Библии и Апокалипсисе Василия Кореня совершенно отброшен. Он встречается в иных гравюрах, включенных в самую их композицию, как, например, в сценке грехопадения — одной из наиболее декоративных и занятых по нарочитому примитивизму. Но это отношение к тексту как к чему-то менее существенному, чем картинка, лишний раз подчеркивает, что лицевая Библия — не книга и что ее гравюры — не иллюстрации. Многие композиции поражают своей поверхностностью. В них, очевидно сознательно, отброшено все так или иначе «глубокомысленное». И суммарная практика рассказа, и весьма упрощенная ксилографская техника, и яркая и бестолковая раскраска — все это говорит об известном кризисе искусства печати. Библия Кореня — коллекция народных картинок, подобранных в некий условный ряд. Для массового потребителя конца XVII века эти листки были в меру декоративны, в меру развлекательны, вовсе не нравоучительны, совсем не иконны. Именно этими чертами они и выявляют свое новое. Наиболее ценное в них — отнюдь не их проблематическое сходство с иными западными композициями, на что указывалось Стасовым [110] и Ровинским, а явный реализм деталей и декоративность. Нельзя думать, что вся серия — произведение одного мастера, ответственного за все ее образы. Знаменщик Григорий подписался только на одном листе. Зато единство техники и контурного стиля обрезной гравюры позволяет не сомневаться в их выполнении одним «резцом». Но кто был Василий Корень, Корен или Корел — нам доныне не известно. Вряд ли квалифицированным специалистом по гравюре, мастером государственных мастерских. В своем целом это издание знаменует неожиданный и быстрый рост частной, скорее любительской инициативы в конце XVII века. К гравюре издатели «Истории о блудном сыне» и лицевой Библии прибегали явно потому, что т и п о г р а ф с к о е дело было государственной привилегией, им не доступной, гравюрой же они имели право заниматься.



121. Адам и Ева (грав. на дер. из Лицевой Библии В. Кореня, Москва, 1696)

Можно ли сделать из этих наблюдений вывод, что в конце XVII века русская гравюра на дереве и на меди, выйдя из-под опеки государственного издательства и попав в частные руки, сделалась, тем самым, как бы паллиативной заменой книгопечатного процесса, направленного на создание целостной книги? Думается, что нельзя. И Библия Кореня, и Букварь Истомина закладывают основы для нового типа изданий, которому в

будущем суждено было сыграть весьма видную роль. Но изучение «лубочных» массовых, народных листов и брошюр последующего времени не входит в наши задачи, равным образом как и тех гравированных на меди «кунсткамерных» объектов, о которых мы невольно вспомнили, говоря о Букваре Истомина. Для того чтобы по-настоящему был подведен итог всему нашему изучению русской книжной гравюры, нам надо остановиться на самом позднем этапе развития московского издательства в последние годы XVII века. Здесь мы получим примеры одинаково поучительные и в техническом и в художественном отношении.

122. Тайная вечеря (грав. на дер. из Служебника, Москва, 1699)

Напомним, прежде всего, общую ситуацию русского издательского дела. В конце 90-х годов XVII века Петр едет за границу. В Голландии он заключает соглашение о печатании для России книг с Яном Тессингом и Ильей Копиевичем.[111] Этот этап петровского издательства завершается в 1706—1708 гг., когда в Россию был привезен амстердамский шрифт и затем создан новый, что делало возможной организацию в России «гражданской» типографии. Но в то время как Тессинг, Копиевич, Бройн, Ветстейн печатают за границей для нас, худо или хорошо, разнотипные, в общем немногочисленные, книги,— в Москве, на старом Печатном дворе, продолжают выходить книги прежней, кириллической печати, и как раз они и представляют для нас интерес.

Служебник 1699 г.

В 1699 г. в Москве выходит Служебник,[112] который следует разобрать хотя бы потому, что это фактически наиболее богатая гравюрами на дереве русская книга конца XVII века. Не очень крупного формата и не слишком объемистый, Служебник включает в свой состав больше гравюр, чем любое Евангелие московского типа. Перебивается и пестрит черная и красная печать. В текст, порой не очень соответствуя его содержанию, вкраплены отдельные гравюры. «Тайная вечеря», встречавшаяся уже на клеймах заставок и рамок, здесь дана как самостоятельная картинка с довольно правильной перспективой, но совсем утратившая какую-либо выразительность в нагромождении фигур, неясно выступающих на заштрихованном фоне.[113]

Густота этой фоновой штриховки, ее темносерый плоскостный тон одновременно выявляют и живописную тенденцию и новое отношение к техническим и художественным возможностям самой ксилографии. Последняя была в течение почти всего XVII века линейно-контурной. В торжестве линии, очерка, была ее производственная добродетель. Но подобно тому, как это было в заставках первого анонимного Евангелия эпохи Ивана Грозного, в самом конце XVII столетия наша ксилография вновь начинает избегать очеркового контура. На заднем плане сцены «Распятия», помещенной в Служебнике на обороте 15-го листа, плоские, напоминающие листву облака, заштрихованы столь густо, что мы вновь могли бы подумать о «белом штрихе», о линиях — следах резца, при сведенной почти на-нет работе вынимающего инструмента, «рыльца». Композиция традиционной группы, трактовка фигуры на кресте — все это напоминает Украину, не Москву; еще больше связи с Украиной во втором изображении «Распятия», помещенном в том же Служебнике в конце. Здесь сцена дана в рамке той же композиции, но другого (линейного) рисунка; фон — белый. Разные художники работали над двумя повторениями того же мотива. И у нас, естественно, возникает вопрос: зачем понадобилось в книгу вводить дважды одну и ту же иллюстрацию? Ответ на это отчасти дает текстовая подпись. В первом случае она гласит: «Смотри страждуща господа, молись». В другом: «Блюди опасно како приступати егда кто имять службу совершати». Картинки «Распятия» не иллюстративны, а скорее «меморативны»: они напоминают совершающему обряд о необходимости сохранять определенный строй мыслей и настроений

За несколько лет до московского Служебника очень похожая гравюра «Распятия» появилась в Евангелии, изданном во Львове.[114] Стиль этой гравюры занимает промежуточное место между обоими московскими листами: это не тональный прием, как в первой гравюре Служебника, и не линейный, как во второй, а моделирующий. Но львовская композиция носит схематически-традиционный характер, она далека от живой иллюстрации. Под ней стоит подпись, указывающая, что около креста находились т р и Марии; на гравюре изображена, согласно основной схеме, только одна. Украинское «Распятие» 1697 г. в общем живее московских 1699 г.; но во всех трех наблюдается окостенение сюжетной ткани, иконность, дошедшая до трафаретности.

Разностильность гравюр московского Служебника выявляется с еще большею наглядностью в изображении трех святителей, представленных, каждый на особом листе, вместе с «виршами». Иоанн Златоуст изображен вновь в «тональной» манере первого «Распятия»; приписать «Иоанна» тому же граверу, который вырезал «Распятие» 15-го листа (а также, должно быть, и «Тайную вечерю»), мешает наличие перекрестной черной штриховки, совсем иной — реалистический прием трактовки неба (крупными облаками) и городского вида на заднем плане, изображающего Константинополь с русскими церквами и заморскими домами, один из которых даже увенчан дымящей трубой. Имя Иоанна Златоуста припечатано на фоне набором. Образ безличен, и его использовали в следующем из разбираемых нами изданий, просто припечатав к нему другое имя. Судя по технике самой гравюры, тот же мастер выполнил также изображение Григория Двоеслова; но на этот раз мы уже точно узнаем истоки образа: перед нами копия стрятинского святого на холме; издание 1699 г. повторяет гравюру книги, выпущенной на Украине в 1604 г.; новой является только стихотворная подпись. «Василий Великий» представляется работой того же гравера, который выполнил второе «Распятие». Вновь налицо линейно-очерковая манера, вновь такая же рамка. Как раз рамки

123. Обрамление „Распятия“ I из Служебника 1699 г.

124. Иоанн Златоуст из Служебника 1699 г.

125. Обрамление Григория Двоеслова из Служебника 1699 г.

126. Обрамление Василия Великого из Служебника 1699 г.

127. Иоанн Дамаскин из „Шестоднева“ (Москва, 1700 и др.)

этих гравюр для нас наиболее интересны с художественной точки зрения. Образы нивелируются и оказываются неинтересными, но рамки продолжают быть высококачественными.

Последние издания с гравюрами на дереве

При наличии столь «сборного» состава гравюр одной и той же книги становится почти безразличным, откуда и кем заимствована та или иная доска. Нам более важен тип и принцип тех книжных построений, которые завершают интересующую нас эпоху. То, что «сборность» Служебника не случайна, подтверждает и следующий пример: Букварь 1701 г. Федора Поликарпова, стоявшего в то время во главе всего Печатного двора.[115] В Букваре этом мы вновь находим изображения «Училища», напоминающие мотивы бурцевской Азбуки 1637 г.: гравюры религиозного содержания: все те же «Распятия» и фигуры святых («Иоанн Златоуст» 1699 г. здесь превратился в «святого Геннадия»), вставленные в страницы без особого отношения к контексту. Деревянная гравюра, повторяемая механически, обезличиваемая все время, оглядывающаяся назад, не смотрящая вперед, быстро утрачивает для нас свой живой историко-художественный интерес. В этой ее повторности дают о себе знать все более усиливающиеся симптомы упадка. Закрывать на такие процессы глаза историк не имеет права.

Но Букварь Поликарпова включает в свой состав еще другие гравюры. На обороте первого листа помещена первая русская эмблема (она была использована уже раньше в Апостоле издания 1699 г.) — не просто виньетка и не схема культа, а явно сделанная в подражание классическим образцам; в овале представлена купа цветов, очень неплохо нарисованная и вырезанная на дереве. Надпись: «яко цвет селный [сельский] тако цветет человек». Это — творчески переработанный вариант заставки в польском учебнике 1640 г., очевидно привлеченном Поликарповым для текста.[116] На одной незначительной гравюре, изображающей Моисея, принимающего скрижали,— английская или голландская надпись «God»: «бог». Трое святых повторены из Служебника 1699 г.; неплохое изображение Иоанна Дамаскина, сидящего в интерьере, встречалось в Шестодневе 1700 г. Семь овальных медальонов изображают таинства Нового завета: сценки заставок превращены в самостоятельные образки. Аналогичный прием использован несколько раньше и во втором, ксилографском, Букваре Кариона Истомина,[117] где помещены две гравированные на дереве картинки, в свое время явно предназначенные для заставок, но напечатанные без обрамлений. По архивным документам удается определить их как произведения резца Алексея Нефедьева.

В Букваре Поликарпова (как и во втором истоминском, относящемся к 1697 г.) налицо несколько процессов: почти механистичное использование материалов прошлого и рядом с этим, в образах святых, откровенное принятие украинских приемов и традиций. Мы должны будем остановиться на этом несколько подробнее, но запомним также и виньетку с «цветом селным»: в ней дает о себе знать контакт с третьей волной русского гуманизма, уже отчетливо Петровского. Виньетка эта не один раз была использована в русских изданиях, перейдя затем в книги XVIII века.

Элементы украинского искусства, занявшие определенное место в московской культуре конца XVII века,[118] представлены в изданиях около 1700 г. рядом неплохих гравюр. Со старой русской ксилографией эти гравюры не имеют почти ничего общего. Они по-своему интересны, и мы считаем необходимым сделать хотя бы краткий их обзор. К этой группе относятся: «Собор отцов церкви» в Соборнике 1700 г.; «Иоанн Дамаскин» из Шестоднева 1700 г., повторенный в Букваре Поликарпова и затем

128. Иоанн. Фронтиспис IV части Евангелия
(Москва, 1701)

в Ирмологии 1702 г.; «Иаков», «Петр» и «Павел» из Апостола 1699 г. (последние два существуют в уменьшенных копиях в Новом завете 1702 г.); «Иоанн» из Евангелия 1701 г.; новый «Собор отцов церкви» в Минее Общей 1701 г.; «Ефрем Сирин» в «Поучениях» того же, 1701 г. К группе небольших гравюр из Букваря Поликарпова близок, наконец, «Христос с предстоящими» из Минеи и Пролога 1702 г. Всего за эти 3 года в Москве появилось, таким образом, много новых гравюр на дереве; к ним надо добавить и те, о которых мы уже писали по поводу Служебника 1699 г. и Букваря Поликарпова 1701 г., а также небольшое изображение Николая Чудотворца из его «Жития» 1699 г.[119] Необычайное как будто оживление. Все эти гравюры объединены одним: они по-иному, чем раньше, используют обстановку — вместо арок и «полаток» изображают интерьеры или

129. Сцена „Училище“ из Букваря Ф. Поликарпова (Москва, 1701)

более или менее реальные храмы. Фигуры представлены сидящими в свободных позах, закинув нога на ногу («Иоанн» 1701 г., «Лука» 1702 г.). Особых достоинств в них нет. Не очень явственно освоена перспектива. В надписях — греческие буквы. Много внешне формального и поверхностно схожего как раз с продукцией Киева и Львова — с гравюрами Ушакевича, Глинского, Завадовского, Зубрицкого.[120] Мы имеем право не изучать их детально, поскольку они не относятся уже к нашей теме, а характеризуют новую эпоху; нам только хотелось бы коснуться вопроса об авторстве их исполнителей.

В начале 1690-х годов в области ксилографии, по документам Печатного двора, подвизается Алексей Алексеев. Не известна ни одна работа этого мастера, который был, как мы предполагаем, сыном Алексея Нефедьева, чье место резца Печатного двора он занял в феврале 1692 г. после смерти Нефедьева. Алексеев умер до января 1694 г.[121] На его место перемещен был из столяров в резцы Матвей Павлович Пневский,[122] имя которого встречается еще в 1712 г. Его можно считать одним из мастеров-исполнителей указанной группы гравюр. Рисовальщиками-знаменщиками Печатного двора были: до 1701 г.— известный нам уже Иван Епифанов, после 1701 г до 1710 г.— Михаил Карновский.[123] Епифанов, нарисовавший «Луку» 1688 г. и рамку 1689 г., никак не мыслится в качестве художника интерье-

ров и непринужденно сидящих в них писателей. То же надо сказать и о Карновском. Последнего мы знаем по «Арифметике» 1703 г. Его гравюры на меди совсем иные, и рисунок только одной гравюры на дереве из всех рассмотренных нами возможно ему приписать: эмблемы «Цвет селный».

На основании чисто искусствоведческих соображений мы хотели бы следующим образом сгруппировать материал этих гравюр конца XVII и начала XVIII века.

130. Сцена „Училище“ из Букваря Ф. Поликарпова 1701 г.

1) Группа крупных гравюр украинского типа (два «Собора», два «Иоанна» — Дамаскин и Евангелист, «Ефрем Сирин», «Иаков», «Петр», «Павел» с их копиями). Эти гравюры принадлежат, возможно, одному рисовальщику и одному граверу. Четыре апостола (Иаков, Петр, Павел, Иоанн) — лучшие его работы. В них налицо большая опытность.

2) Группа мелких гравюр: Служебника 1699 г., «Жития Николая», Букваря Поликарпова, Пролога. При общем украинском типе эти гравюры вряд ли принадлежат одному рисовальщику и одному граверу, и мы бы затруднились приписать их знаменщику или резцу первой группы.

3) Две гравюры «Училища» из Букваря Поликарпова. Обе сцены — безусловно, произведение одного художника и одного гравера. Их не хочется отождествлять с мастерами первых групп. Их мастер,— несомненно, москвич, реалист, посильно передовой художник. Их гравер — грамотный,

несколько суховатый мастер резца. Мы жалеем, что не можем указать его имени. Исследование гравюры эпохи Петра мы сознательно откладываем.

Выпадают из вышеназванных групп:

4) Эмблема «Цвет селный», художником которой мы склонны считать Карновского. Этот же мастер принимал участие в иллюстрировании «Арифметики» 1703 г., о чем будет речь итти дальше.

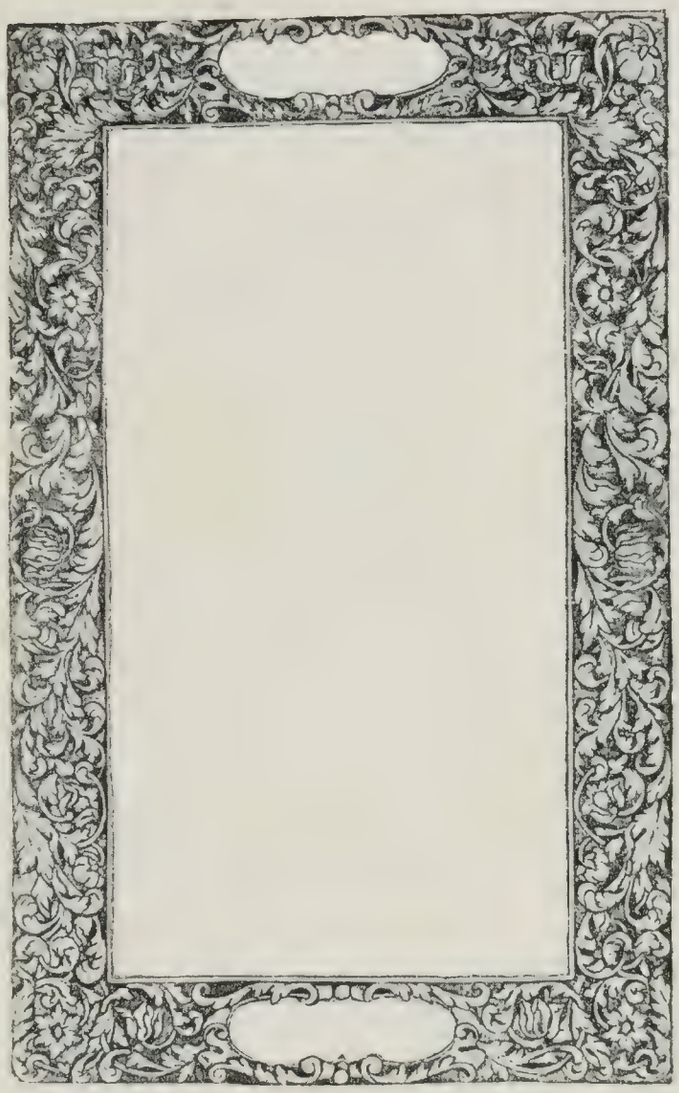
5) Явно иностранная, непонятно как попавшая к нам гравюра с надписью «God» из Букваря Поликарпова.

Иные мелкие гравюры из «Арифметики» Магницкого, наконец, невозможно определить по их происхождению.

а *б*

131—132. Эмблемы из изданий конца XVI века
(*а* — Москва, 1699 и др.; *б* — Гданск, 1640)

Единственное имя гравера на дереве, работавшего в то время на Печатном дворе,— Пневского — связывается, на основании документальных записей, касающихся его работы в более позднее время, с выполнением фигурных заставок. С 1677 по 1703 г. мастерами Печатного двора были выполнены всего 52 фигурные заставки. Последние включают в себя следующие сцены: «Распятие» (два варианта), «Рождество Христово» (два варианта), «Благовещение» (три варианта), «Христос стоящий», «Христос по пояс» (пять вариантов), «Николай Угодник», «Сошествие во ад» (три варианта), «Христос со святыми», «Троица» (четыре варианта, характерно, что в некоторых изданиях эта заставка имеет наборную надпись: «св. Троица» — иначе бы ее не узнали!), «Деисус» (три варианта), «Крещение» (четыре варианта), «Миропомазание», «Покаяние», «Супружество» (два варианта), «Христос сидя» (два варианта), «Богородица» (три варианта), «Положение во гроб», «Тайная вечеря», «Голова ангела» (три варианта), «Поклонение волхвов», «Елеоосвящение», «Поклонение пастухов», «Воскресение» (два варианта), «Эммануил» (три варианта) и «Плат Вероники». Думается, что Пневский работал именно в этом кругу. Если считать его участником выполнения более ответственных гравюр, то, вероятнее всего, ему принадлежат гравюры небольшого формата из Служебника и



133. Обрамление страницы из Синодика
(грав. на меди Л. Бунина, 1702)

Букваря. Надо считаться с возможностью, что в конце XVII века на московском Печатном дворе работали нам неведомые, но неплохие мастера, многие из которых не имели никакого отношения к Украине (вспомним две школьные сценки). Надо учитывать и то, что в ту эпоху создается новый тип книги, с большим количеством иллюстраций; такого издания, как Новый завет 1702 г., не знала вся старая Русь. Небольшой по размеру, этот Новый завет включает в свой состав семь гравюр малого формата. Четыре евангелиста изображены каждый в интерьере с занавесками и колоннами. Гравюра на дереве, не очень искусная, производит впечатление копирующей гравюры резцом на меди. Изображения Петра и Павла являются, как мы уже указали, уменьшенными копиями с гравюр из Апостола 1699 г.— вновь небывалый раньше случай.

Сложившийся в XVII веке тип книги с гравюрами на дереве продолжал существовать. В 1703 г. вышло повторное издание Евангелия и «Толкования» Феофилакта,[124] в котором, при наличии трех гравюр XVII века, есть и новое изображение Матфея с ангелом — работа, очевидно, того же мастера, которому принадлежат гравюры из Апостола 1699 г. и Нового завета 1702 г.[125] В Псалтыри 1704 г. повторен «Давид» работы Варфоломея.[126] В новом издании Служебника 1705 г. повторены гравюры 1699 г.[127] В позднейших изданиях Евангелий и Псалтырей употреблялись старые доски. Анализ не дает чего-либо нового. Гравюра на дереве перестала быть передовой и художественно полноценной областью графики, и сыновья Федора Евтихиева Зубова в эти самые годы учатся у иноземца Схонебека «грыдырованию» на меди. Книга «Знамения пришествия Антихристова» 1703 г. (Ст. Яворского) сочетает старый тип с новым. Но совсем уже новым типом изданий являются «Краткое обыкновенное учение с крепчайшим и лучшим растолкованием в строении пеших полков» (1702—1704), «Духовное на брань вооружение воинству» (1708).[128] 1708 г.— время появления гражданского шрифта. Русская книга нового, прогрессивного характера приобрела новый вид. Ее гравюрное сопровождение также оказалось совсем не таким, как в XVII веке. Оно стало полностью светским, откликаясь на новые запросы, новые явления нашей истории. Старая техника гравюры на дереве вместе с кругом образов, прошедших перед нами в предыдущих главах, мало-помалу сошла на-нет. Означает ли это необходимость сделать вывод, что между книгой будущего, XVIII, века и изученной нами книгой прошлого лежит пропасть? Конечно, нет. Перелом в типологии книги и гравюры наступил раньше XVIII века, и мы увидим примеры того, как подготовлялась новая книга.

Синодики

Гравюра на дереве ее не исчерпывает. Весьма интересной остается на рубеже двух веков гравюра на меди в книге старого типа, печатавшейся догражданским шрифтом. В лице Леонтия Бунина, старого Трухменского и ученика его Василия Андреева она имела очень даровитых мастеров. Бунин сам печатал свои доски. У него был, как уже отмечалось, станок с цилиндрическим валом для углубленной печати, который он продал казенной типографии. Все три гравера приняли участие в выполнении гравюр Синодики — издания, которое известно в различных вариантах.[129] Но и тут мы не имеем целостной книги. Отдельные гравюры как будто тяготеют друг к другу, образуют как бы два-три кадра быстро обрывающегося повествовательного ряда, рассказывающих нравоучительные или просто занимательные истории. Подписи под изображениями порой вводятся в ту же рамку, что и сцена; строки гравируются шрифтом, напоминающим скорее гражданскую скоропись, нежели печатную кириллицу. Весьма интересны некоторые обрамления и композиции сцен. Мы видим, как гравюра на меди, подхватывая и развивая иные

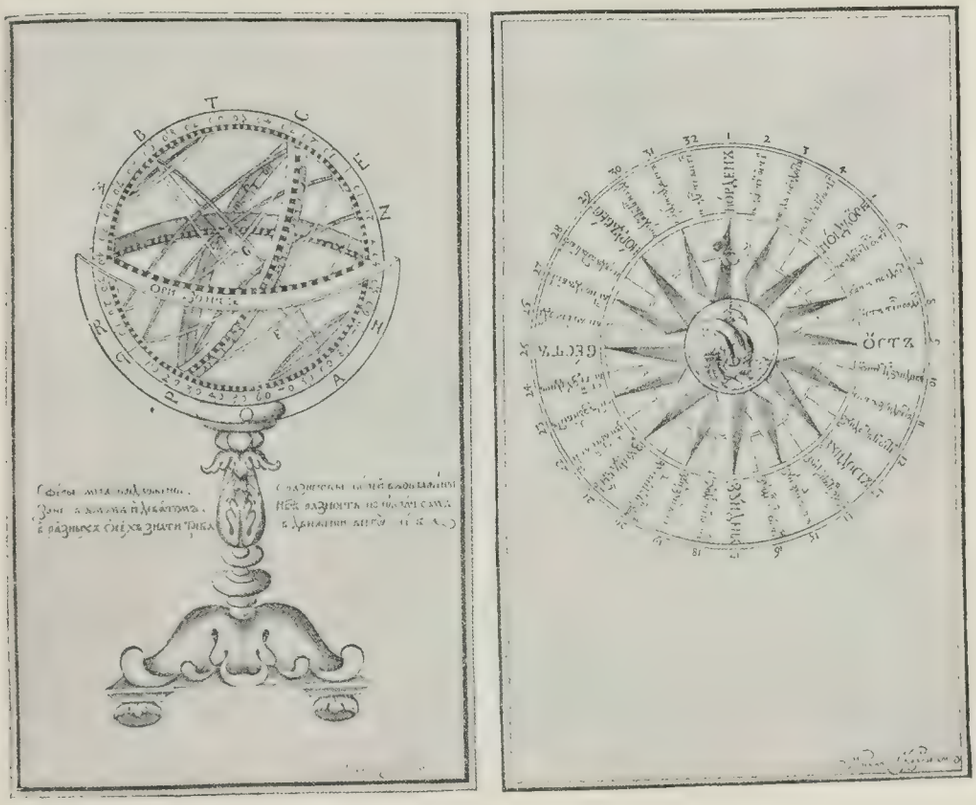
134. Фронтиспис „Арифметики“ Л. Магницкого
(грав. на меди М. Карповского, Москва, 1703)

особенности нашей миниатюры, хотя бы «Душевного лекарства» Оружейной Палаты,[130] стремится воплотить не только реалистические, но и жанрово-бытовые моменты. «Плач грешника» на гравюре Бунина изображает «рыдальца» на фоне исключительно характерного деревянного сруба, драгоценного для историка русской народной архитектуры. Гравюра эта включена в венок из листьев и цветов, продолжающий традиции титула «Учения и хитрости ратного строения» 1649 г. В другой гравюре, изображающей «Чудо», с заговорившей отрубленной головой некоего благочестивого разбойника, мы без труда узнаем витые колонки и всю архитектонику «полатковых» обрамлений более ранней московской фронтисписной гравюры. Именно гравюра на меди оказывается в Синодике (не в книжной, а в эстампной форме) наследницей старых художественных принципов. Но и в листах Синодика отдельные образы фигурного характера, напоминая в точности варианты, встретившиеся нам в Служебнике 1699 г., выявляют свое украинское происхождение и свой не книжный, а декоративный, листовой, настенный характер. Все лучшие гравюры на меди этого времени уже созданы именно так и вполне оторваны от книги, вроде заключенного в чудесную цветочную раму «Алексея митрополита» Трухменского,[131] вроде «Федора» работы Тарасевича (в котором, под гипнозом Ровинского, видят портрет Шакловитого, забывая, что перед нами просто превосходная идеализованнная голова обычного «святого»).[132] Мы обязаны подчеркнуть эту эмансипацию гравюры. Она заменила альбомом эстампов книгу с текстом и иллюстрациями. На следующием этапе печатная графика становится самостоятельной, станковой, по-новому декоративной и по-новому изобразительной. Станковое развитие гравюры на меди означило конец старой русской книги.

«Арифметика» 1703 г.

Распад книги на отдельные эстампы — явление не только техническое, но зависящее от эволюции всей культуры, предъявившей спрос на отдельную напечатанную картину.[133] Меняется и отношение к книге: перед ней ставятся совсем новые задачи. Она ищет новых форм, и мы обязаны здесь дать анализ одной книги с гравюрами, которую мы вправе считать и последней старой русской книгой вообще и — одновременно — первой, безусловно новой книгой начинающегося XVIII века. Это — знаменитая «Арифметика» Леонтия Магницкого 1703 г.[134] Она вышла с гравированным на меди фронтисписом работы Михаила Карновского — одного из последних резцов Печатного двора, с довольно большим числом (64) малых схематических иллюстрационных чертежей, с деревянной гравированной заставкой, не подписанной, но, по всей вероятности, являющейся произведением того же Карновского, из табличного набора, сохраняет двуцветность, пользуется ею как декорацией. Старым в ней остается только кириллический шрифт. Гравюры «Арифметики» знаменуют последний этап на том пути, с двумя таблицами, гравированными на меди. Во всей книге дает о себе знать единая воля. Книга дает пример труда, в начале которого находится заставка с Матфеем первого московского анонимного Евангелия. Фронтиспис книги Магницкого украшен двуглавым орлом, встретившимся нам в 1649 и в 1663 гг. Он приобрел чисто геральдический характер, красив как эмблема и условен. Внизу стоят два ученых. Слева Пифагор. Он с весами в руках олицетворяет практическую арифметику: у его ног деньги и товары; он символизирует коммерцию, накопление капиталов — известный нам буржуазный путь развития. Справа, в восточной чалме, Архимед. У него небесная сфера в руке, у ног его карта и корабль: навигация, исчисление широт и долгот — научная и практическая математика. Лист бросает яркий свет на Петровскую эпоху, и мы прощаем ему все его

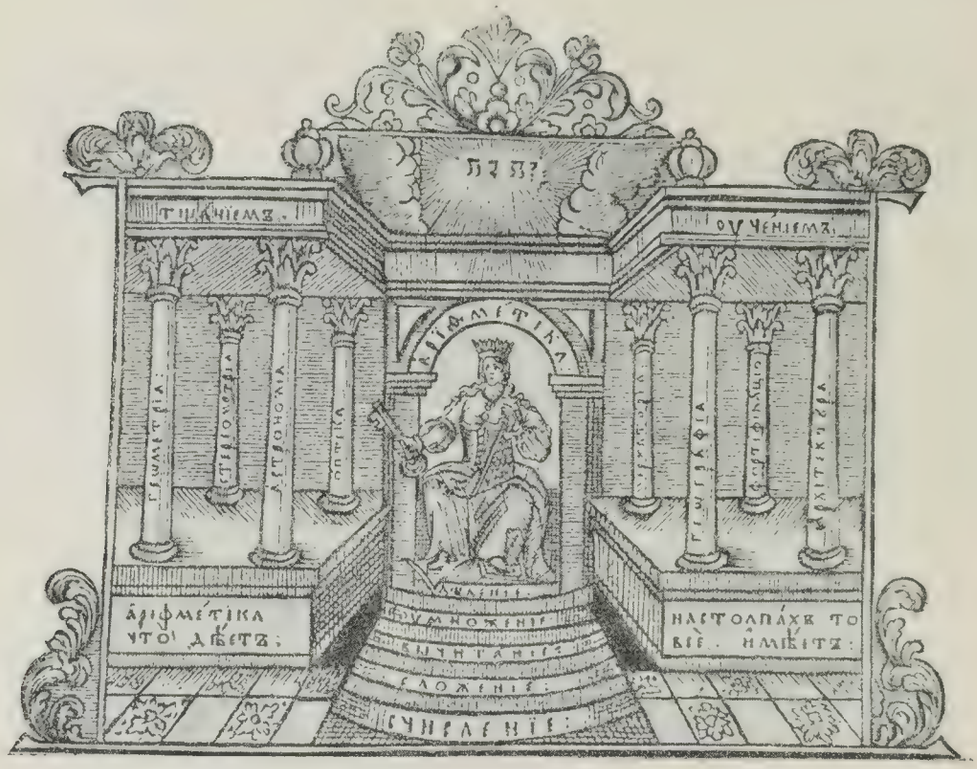
наивности. Карновский был гравер, но, по всей вероятности, и рисовальщик одновременно. Моделировка фронтисписа уверенна, тени контрастны, объемы переданы точно, выверенная композиция вполне удовлетворит самый придирчивый вкус, задний план оставлен белым, плоскость книжного листа подчеркнута. Фигуры Архимеда и Пифагора, конечно, как указывают сами их имена, их костюмы, восточного типа, связаны с классической древностью, но, как и у Ушакова, свободно скомпанованы. Обе гравюры на меди, приложенные к книге, просты, выполняют свою учебную функцию и вместе с тем декоративны (рис. 135—136).



135—136. Таблицы из „Арифметики" Л. Магницкого (грав. на меди М. Карновского)

В центре первой заставки «Арифметики» представлена триумфальная арка (рис. 137). Колонны и ступени украшены названиями того, что «деет» арифметика «тщанием» и «учением». Сама она олицетворена в виде молодой женщины с ключом в руке. Богиня разума величественна и светла. Вокруг нее — подлинно классическая архитектура. Ее стиль невольно заставляет вспомнить искусство гуманизма. Хотя виленская «Грамматика» 1596 г. уже олицетворяла науку в виде женщины в короткой тунике, [135] тем не менее «Арифметика» во всем и полностью нова. Ей присуще нечто праздничное и радостное. В начале книги помещена и эмблема «Цвет селный», о которой мы уже говорили. Технически вся книга выполнена в очень схожей манере. Вся книга гуманистична — недаром она украшена образами двух античных мудрецов. А образы молодых женщин, олицетворяющих науки, известны были и в русской миниатюре XVII века; заставка книги, как и она сама, национальны. [136]

Сравнительно хорошо известная, высоко оцененная Михаилом Ломоносовым, «Арифметика» Магницкого в себе таит еще немало секретов. Автором этих строк обнаружены в Отделе древнего русского искусства Государственного Русского музея в Ленинграде фрагменты двух гравюр на меди, явно принадлежащих резцу Михаила Карновского. На одном фрагменте изображен российский герб, являющийся вариантом того, который дан на фронтисписе «Арифметики». Черный двуглавый орел снабжен



137. Заставка „Арифметики" Л. Магницкого (грав. на дер., Москва)

буквами ПДВГЦИВКПАВВМБРС, что можно прочесть: под державой великого государя царя и великого князя Петра Алексеевича всея великой, малой белой Руси самодержца. Надпись дает указание на время создания гравюры — до принятия Петром императорского титула. Второй фрагмент еще интереснее. Он дает в тщательной гравюре резцом вариант заставки «Арифметики». Жена, олицетворяющая ее, сидит над ступенями «счисление — сложение — вычитание — умножение — деление». Справа и слева на цоколях колонн стоят два подростка. Обвивающая колонны лента имеет надпись: «Умы горѣ простирают. Учения си желают». Еще правее — колонна с надписью «Меркатория». Под ней картинка, изображающая взвешивание некиих товаров, и подпись: «Наука ся свободна, в купечестве удобна». Слева колонна с надписью «Оптика» и изображение астронома, наблюдающего звезды; подпись: «Оптика учит зрети Лучей к вещем прострети». Вновь целая программа: математика предстает как база практической и научной деятельности. Эти фрагменты, неведомые ни одному исследователю русской гравюры, могут быть восприняты или как проект

того убранства, которое было воплощено в издании «Арифметики» 1703 г., или как вариант для второго ее издания. Для всего нашего исследования они образуют превосходную концовку, отчетливо указывая, к чему пришло развитие всей нашей книжной древней гравюры. Сопутствуя в большинстве своем книге определенного канонического типа, развиваясь в ограниченном кругу, русская старая книжная гравюра не отражала непосредственно событий нашей истории (если не напомнить предполагаемой нами связи «Мира» и «Брани» Ушакова с турецкой войной 1677—1678 гг.), Но более глубокие процессы перерастания русского старого

138. Вариант заставки к „Арифметике“ Л. Магницкого (грав. на меди, фрагмент Г. Р. М.)

царства в государство помещиков и купцов при Петре русская гравюра в книге отразила, с начала и до конца являясь носительницей идей, бывших передовыми для ее времени и условий. Именно отсюда, от «Арифметики» Магницкого и гравюр Карновского, начинается дальнейшее развитие искусства книги нового светского содержания, определенного запросами нового этапа истории русского общественного развития.

Русская книжная гравюра, родившаяся в середине XVI века, начала свой путь с изображения канонизованного, возвеличенного, увенчанного триумфальной аркой писателя. Этот образ был жив в ней все время, даже когда был перейден рубеж реформ Петра. В середине XVIII века, после быстрого увядания той украинизирующей гравюры, о которой мы говорили выше, о ксилографии, казалось, все забыли. Но старая русская книжная гравюра не умерла. Во второй половине XVIII века гравюры Кондратия Иванова неплохо копируются в старообрядческих изданиях, выходивших в Супрасле, Клинцах [137] и Вильне. Быть может, это попытка искусственно оживить старое. Повторять XVI и XVII века в XVIII и XIX — было не чем иным, как бесперспективной архаизацией, и мы не будем следить за судьбой старых досок этой эпохи, сохранившихся и даже печатавшихся в более новое время.

Основная идея русской книжной гравюры, глубоко гуманистичная по духу своему, славящая интеллектуальный труд и ум человека, логически привела нас от анонимного «Матфея» и от «Луки» Ивана Федорова

к образу «Арифметики» раннего петровского издания. Мы вправе на этом окончить наш труд. Прослеженный нами путь был глубоко интересен. Он был национален. Привлеченные при Петре для реформы «грыдырования» Шхонебек и Пикар не много внесли принципиально нового. Давая копировать западные образцы, они лишь конкретизировали то, что наметилось уже в XVII веке, что в XVI веке достигалось более творчески оригинально. У нас имеются все основания отвести книжной гравюре выдающееся место в русской художественной культуре допетровской поры. Она была не только носительницей новых, прогрессивных идей, но дала и такие решения, которые сохраняют свою безотносительную ценность даже в сравнении с достижениями позднейшего времени.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование русской книжной гравюры XVI—XVII веков было нужно, прежде всего, потому, что оно включило в состав истории русского искусства целостную и своеобразную группу художественных произведений, находившихся до сих пор вне поля зрения науки. Одним «белым пятном» на исторической карте нашего искусства должно было бы стать меньше. В процессе исследования приходилось не раз пересматривать прежние точки зрения, уточнять иные спорные вопросы, делать наблюдения, которые раньше не делались никем. Конечно, «открытия» эти — разного масштаба. Их хотелось бы все-таки вспомнить в этих заключительных страницах.

1. По поводу самых ранних опытов печати в Москве, дофедоровских, автор приходит к твердому убеждению, что печатником анонимных изданий (двух Евангелий, первой Псалтыри и Триоди) был Маруша Нефедьев. Эти четыре книги напечатаны о д н и м мастером; только в середине Триоди появляется другая техника. У нас есть о д н о имя «мастера печатных книг», называемого так Иваном Грозным в то самое время, когда печатались указанные издания, и только робость исторической мысли заставляет иных исследователей колебаться в отождествлении этого единственного имени с единственным печатником 50-х годов XVI века, работавшим в Москве. Наше исследование, думается, пролило свет и на личность первого из наших граверов — Васюка Никифорова.

2. Иван Федоров, великий деятель русской печати, в нашей работе впервые освещен как художник-гравер. По поводу гравюры, изображающей Луку, помещенной в Апостоле 1564 г., мы пришли к убеждению, что она с самого начала была составной. В нашей работе дано освещение этой гравюры, в частности ее рамки, принципиально отличное от тех, которые были налицо в прежней литературе. Идея ее — гуманистична. Она прославляет и увенчивает труд легендарного писателя. Введение этой идеи в круг образов русского искусства было, конечно, смелым и прогрессивным делом. Не «космополитом», жертвующим национальностью, а подлинным сыном титанического времени рисуется нам Иван Федоров, смело перерабатывающий классические образцы, исправляющий их, вводящий их в орбиту национального стиля. Таких художников, таких деятелей культуры мы в истории русского искусства до того времени не встречали. Наши исследования как будто лишают Ивана Федорова титула «первопечатника» (его надо называть «одним из первопечатников» Москвы). Но они же поднимают его на новую высоту как мастера искусства, передового художника, берущего в мировом развитии лучшие идеи его, чтобы

включить их в состав национального искусства. Мы видим в нем высокоталантливого русского посадского человека, бывшего дьякона, снявшего с себя сан (на это указал проф. А. Малеин),— представителя исключительно ценившихся у нас в древности ремесленного и технического творчества, становящегося искусством, которым посвящена новая книга проф. Б. А. Рыбакова.

3. Мы придаем большое значение впервые проведенным нами анализам поздних гравюр Ивана Федорова. По поводу гравюры с изображением Давида из заблудовской Псалтыри мы устанавливаем использование в ней мотивов все того же мирового источника, включаемых вновь в орбиту национального творчества. Приятным открытием библиографического характера было обнаружение использования подлинной доски этой Псалтыри Ивана Федорова в львовских изданиях XVII века.

4. Острожский Новый завет Ивана Федорова дал повод открыть прототип гравюры его титульного листа в лютеровских изданиях 30-х годов XVI века; новый пример творческой переработки и исправления, борения с Западом, при наличии осведомленности о его достижениях, внимательности и критического отношения к ним. Наше рассмотрение всего творческого дела Ивана Федорова показало, думается, вполне объективно, что он был, помимо его специальности «делателя книг», также и мастером гравюры, притом первоклассным.

5. Введение в кругозор нашей истории искусств новых интересных материалов по искусству графики конца XVI века, памятников литовской — виленской гравюры, связанных с деятельностью П. Т. Мстиславца, выявляет своеобразие московского искусства. На протяжении всего нашего исследования нам приходилось бороться с идеями «западничества», вскрывать прямые ошибки и неточности предшествовавших исследователей, указывавших на мнимую связь московской Псалтыри 1568 г. с польской 1540 г. Очень интересным оказывается по техническим приемам мастер Андроник Невежа, а издатель примечательного по декоративности Евангелия 1606 г.— Онисим Радишевский — должен будет после наших исследований занять свое место в истории русского искусства, в кругу строгановской школы, социальное лицо которой в известной мере прояснено нашими материалами.

6. Гравюра на дереве XVII века, сложная, интересная, обогащает историю нашего искусства новыми именами и, что хотелось бы подчеркнуть, показывает интереснейшие достижения нашей техники. На мировые рекорды тиражности — выносливости русской деревянной гравюры — до нас никто не указывал. Книжная гравюра XVII века была многообразна. Контакт Москвы с Украиной был неоспорим, но необходимость провести четкую грань между искусством мастеров Москвы и Киева исключительно ясна. В главе о гравюре XVII века много дали архивные выписки. Особенно интересной была возможность доказать на основании одной из них наличие портрета Алексея Михайловича во фронтисписе Библии 1663 г. Эволюция московской гравюры вела к реализму образов, к живой трактовке лиц. Высокие декоративные и технические качества гравюры XVII века не могут быть более замалчиваемы, как и ее разнообразие, отразившее сложнейшую и противоречивейшую историю века.

7. Еще более примечательны достижения русской углубленной гравюры на меди. Для первого русского учебного руководства по военному делу московское издательство обращается с заказом гравированных таблиц в Голландию — в страну, бывшую, по указанию Маркса, в то время самой прогрессивной в Европе. Титульный лист «Учения ратного строя» 1647—1649 гг. печатается в Голландии по новой технике, но по рисунку

московского мастера Благушина; иностранный художник (мы впервые назвали конкретное имя — С. Саврей) прибавляет к нему военную сценку.

Все русское искусство XVII века устремлено к жизни: образы русских людей, современников освободительных войн против польско-шведской интервенции, великих войн крестьянских, отражаются в книжных гравюрах, носящих еще условные имена евангелистов или святых. Изученные и освоенные, своеобразно измененные и примененные к целям нашего русского издательства, перед исследователем проходят гравюры на меди, вышедшие из круга Симеона Полоцкого, Симона Ушакова и примечательного гравера Афанасия Трухменского — Зверева (на эту вторую его фамилию нами указано впервые). Особенно много дало изучение образов «Мира» и «Брани»» с титульного листа «Истории о Варлааме». Пришлось произвести подлинные «раскопки», пока не выявилось вполне отчетливо, что эти два первых, чисто политических по содержанию, образа всего русского старого искусства взяты нашими мастерами из области древнеримского классического искусства. Эта связь, ясная и идейная, достаточно интересная в сопоставлении с тем, чем жило тогда западное искусство, лишний раз показывает огромный диапазон культурных интересов русского творчества; в обращении к классическому наследству древности, к методу Ренессанса, нет космополитического отказа от собственной национальной своеобразности, и здесь, в этом заключительном итоге, можно с новой убежденностью подчеркнуть, что простые и ясные образы «Мира» и «Брани» художественно выше всех их прототипов.

8. В процессе исследования сделано весьма много отдельных небольших «открытий», ясных специалистам (опубликована подлинная деревянная доска гравюры Г. Иванова, найден вариант фронтисписа «Арифметики» Магницкого, указан прототип гравюры Октоиха 1666 г. в львовском издании, рисунки С. Ушакова к гравюрам и многое иное). Радует возможность ознакомить специалистов и художников с таким достижением декоративного убранства книжной страницы, как «Святцы»,— календарь 1672 г. На протяжении всей работы самобытность русского искусства была показана в ее принципиальном значении. Наряду с этим было интересно указать на славянский, польский прототип эмблемы-издательской марки конца XVII столетия — «Цвет селный».

Некоторые вопросы истории гравюры остались, конечно, нерешенными до конца. К числу их мы относим подлинное авторство монограммистов А. Р. и И. З. в 60-х годах, авторство гравюр около 1700 г. Надо будет еще найти, из какой именно книги попала к нам гравюра с Моисеем и иностранным словом «GOD». Возможно будет впоследствии выяснить происхождение образов Архимеда и Пифагора в гравюре Карновского из «Арифметики» 1703 г. Во всех этих случаях в силе останется общий принцип. Русская книжная гравюра была умным и зорким искусством. Между Москвой и остальным миром никаких «железных занавесов» не было. Русские художники умело изучали мировое искусство, никогда перед ним не низкопоклонничали, применяли порой его образы в своих целях. Решающими были не эти «встречи», а последовательный путь к реализму всего русского искусства.

9. Общим вопросом очень большой важности, неоднократно освещенным в нашем труде, является вопрос о связи русской книжной гравюры XVI—XVII веков с содержанием книг, к которым она приложена, об идеологии гравюрно-книжного искусства Москвы этих столетий. Это решающий для советского историка вопрос о социальном, классовом лице изучаемого искусства.

В тексте самого исследования описательный и фактически аналитический материал стоял на первом плане. Тем более важным является здесь,

в заключении всей работы, собрать воедино то, что было во многих местах ее уже намечено, но не обобщено и не сформулировано окончательно.

Надо отчетливо осознать, что старая русская книжная гравюра, приложенная к книгам богослужебного или, реже, учебного характера, как правило, не является иллюстрацией книги. В этом характерное отличие московской книжной гравюры от украинской, бывшей иллюстративною. В московской книжной гравюре доминирует обобщенный образ легендарного автора книги, всегда включенный в декоративную или идейно трактованную систему арки, рамки, «полатки», порой безусловно доминирующей над изобразительным предлогом гравюры. Сознательно отходя от религиозно-конфессиональных задач, становясь «светской», теряя «иконность», т. е. оказываясь во всем этом более прогрессивной, чем живописная икона или фреска, московская гравюра была наполнена весьма серьезным содержанием. Русские мастера гравюры сделали гораздо более решительный шаг к воплощению человеческого, реального обличия своих образов, нежели живописцы их эпохи.

«Евангелисты» К. Иванова 1627 г. или «Давид» Иоасафа — Варфоломея 1678 г.— это изображения обыкновенных простых русских людей, воплощение национального типа, а не церковной традиции. Русская книжная гравюра шла к правде и освоению живого человеческого обличия, к портрету. Заметим, что в этом ее путь параллелен пути развития русской миниатюры XVII века, пришедшей к портретам «титулярников». В гравюре на меди, в натюрмортах книг С. Полоцкого, в листах Букваря К. Истомина мы встречаем изучение предметов и живых существ живого мира, каких русская живопись того времени не знает.

Русская книжная гравюра, условно и традиционно связанная с церковной книгой, сумела стать передовым отрядом нашего искусства вопреки этой своей традиционной связи.

Конечно, не ко всем гравюрам это применимо. Среди изученного нами материала были и весьма близкие к иконам гравюры и работы просто слабые. «Единства потока» в русской старой гравюре нет.

Эпоха XVI и XVII веков — сложная эпоха борьбы различнейших классовых групп — была для русской книжной гравюры предпосылкой ее сложных противоречий. С самого начала и до конца русская книжная гравюра была продуктом профессионально объединенного коллектива работников государственной типографии. Гравюры мастеров Иверского и Антониева-Сийского монастырей составляют меньшинство в истории русской гравюры; такие, очевидно, частные издания, как Библия Кореня, относятся к самому концу развития изучаемого материала. В коллективах русских типографий XVI и XVII веков работали светские московские ремесленники, «мастеровые люди». Во второй половине XVII века отмечается группа художников, вышедших из монастырских кругов; надо, однако, помнить, какими активными и порой горячими деятелями были такие монахи того времени, как Симеон Полоцкий и Сильвестр Медведев. Граверы и рисовальщики монахи Зосима, Иоасаф, Варфоломей, Паисий представляются не затворниками, а участниками борьбы партий и направлений, художественных, политических, идейных,— борьбы, характерной для последних сложных десятилетий XVII века. Вопрос идет о том, чьи социально-классовые интересы защищало и выявляло наше искусство за это время, начиная от Ивана Грозного до Петра Первого,— более конкретно: какое место в этой общей полосе развития и борьбы занимала русская книжная гравюра? Вопрос этот во всей своей точности до конца разрешен еще быть не может. История русского изобразительного искусства за это время таит в себе еще много противоречивого и неясного. Нами еще

не изучен полностью, например, вопрос о воздействии на изобразительное искусство ересей, часто бывших, по указаниям Энгельса, проявлением классовой борьбы. В «ереси» упрекали и самого Ивана Федорова. Гибель Сильвестра Медведева и возражения, которые вызывали со стороны господствовавшей церкви книги С. Полоцкого, очевидно являются указаниями на«еретический» характер медной гравюры Ушакова — Трухменского; прогрессивный характер последней, быть может, еще не объяснен и не объясняется противоречивостью «латинской ереси». Двойственна социальная природа так называемого «великого раскола». Русские старообрядцы более поздних времен в качестве самого чистого искусства, приемлемого для них, избрали гравюры Евангелия 1627 года. Но разве это означает, что эти гравюры, бывшие для своего времени реалистическими и прогрессивными в их образах, служили тем же целям в XVIII веке?

Будущее исследование, которое, безусловно, будет создано после того, как мы ввели в орбиту внимания историков нашего искусства целый большой пласт творчества старых русских художников, должно будет, согласовав достижения и приемы мастеров русской гравюры со всем русским искусством XVI — XVII столетий, ответить более определенно, чем это делали доселе все специалисты, на вопрос о классовом лице строгановской школы и той декоративности, какая выявлена в Евангелии Радишевского. Мы видим в ней, с одной стороны, присущую всему русскому народному творчеству любовь к красоте, к узору, цветам, к природе и неисчерпаемому богатству ее декоративных мотивов и возможностей; мы не можем не отметить, с другой стороны, изысканности и изощренности, «драгоценности» раскрашенных от руки экземпляров книг, приносимых в дар царскому двору. Двойственная природа русского искусства того времени требует анализа, проводимого в более широком охвате, нежели его дает наше исследование, вводящее в поле зрения историка и социолога интересный, но, конечно, трудный материал.

В чем у нас сомнений нет — это в прогрессивности тех идей, которыми руководился Иван Федоров. Великий мастер, стоявший в начале развития русской книжной гравюры, впервые давший в русском искусстве отчетливо и самобытно переработанные идеи передового гуманизма, от кого-то должен же был получить первое знакомство с образами и образцами, использованными им в гравюре Луки под триумфальной аркой. Нам представляется, что дал ему эти образцы сам царь Иван Грозный, по воспоминаниям Федорова, «щедро дававший» нашим первопечатникам все, в чем они нуждались. Ближе, чем какое-либо иное наше искусство, служила русская книжная гравюра в своем первом героическом этапе развития государственной политике, ставившей перед собой цели укрепления Московского государства. Такой отчетливости идейно-политического лица нет в дальнейшей истории русской книжной гравюры вплоть до 60—80-х годов XVII века, когда мы узнаем за спиной гравера личность его редактора, С. Полоцкого, проводившего определенную идейно-культурную политику, бывшую, возможно, для его времени прогрессивною.

Так, предварительно и осторожно, должны мы ответить на вопрос о социально-классовом лице русской старой книжной гравюры. Видеть в ней воплощение идеалов реакционного боярства, феодальных сил, противостоявших Ивану Грозному и всем освободительным движениям XVII века, невозможно. У нас есть данные утверждать, что реакционное боярство конца XVI и начала XVII века вообще ориентировалось на старые виды и технику искусства. Известные годуновские Псалтыри с миниатюрами тому пример; и доказательство тому — упомянутый в своем месте нашего труда экземпляр Евангелия 1600 года, хранящийся в Государственном

Историческом музее, где гравюры вырваны и заменены миниатюрами. Не надо забывать, что новой и прогрессивной была и сама техника изготовления гравюр в книге, использование станка, опыта батырщика и печатника. Русские люди в прошлом знали и любили технику. Уважали и ценили книгу, сумели поднять печатную книгу на своеобразную высоту. Другого такого варианта искусства, своеобразного, национально обусловленного и осознанного, вместе с тем умного и осмысленного, декоративного и идейного, при всем кажущемся сжатом репертуаре образов, каким была старая русская книжная гравюра, наша история художественного творчества не имеет. *Непосредственно* великих событий своего времени не отразили ни гравюра, ни живопись Руси XVII века. Но это не означает, что в ней не веял неспокойный творческий активный дух эпохи. Мы неоднократно касались случаев контакта и единоборства русского гения с мировым наследием, в частности с классическим Возрождением. Припомним, что в Венеции побывал и обучился военному искусству один из талантливых вождей крестьянской войны Иван Болотников. Русский простой человек, русский художник, русский гравер держался гордо и независимо перед лицом Запада. Его дело достойно того, чтобы мы его знали. И если задать вопрос о том, что́ из древней русской гравюры остается живым и сегодня, то ответом могут быть: чисто национальная красота обрамлений Радишевского, Гаврилы Иванова, Паисия, и лица с гравюр Ивана Федорова, Кондратия Иванова, Иоасафа. Это хорошие лица хороших русских людей.

Мы знаем на основе великой ленинской теории отражения, что и правда, и красота — часть реального окружающего нас мира. Отражали свою эпоху и мастера древнерусской книжной гравюры. В их разнообразности выразилась борьба общественных групп, классовых сил русской истории XVI—XVII веков. На данном уровне наших исторических знаний мы не можем с абсолютной точностью провести социально-классовую атрибуцию того или иного мастера, прошедшего перед нами; но можно без упрека в вульгарном социологизаторстве определенно утверждать, например, что группа гравюр, выполненных резцом на меди в кругу С. Полоцкого, С. Ушакова, А. Трухменского, была определенным «направлением» в нашем искусстве, «латинизирующим», интеллигентским, может быть, еретическим, которым были недовольны правящие круги консервативной церковной верхушки; что гравюра на дереве отражала настроения этой группы не только технологически, но и по содержанию, принципиально. Мы видим черты реализма в обоих направлениях. Но один вид реализма — в воплощении живых типов русских людей, их голов и лиц; совсем другой — в искании правильно трактованного внутреннего пространства, в освоении математической ученой перспективы.

Боролись ли оба направления одно с другим? Русские «старообрядцы», оппозиционные группы XVII—XVIII веков, культивировали в своих кругах только гравюру на дереве, а в господствующих классовых слоях в конце XVII века мы встречаем почти исключительно те приемы, тот язык гравюры, какой мы видели у А. Трухменского и Л. Бунина. Можем ли мы применять к данным материалам гениальное указание В. И. Ленина о двух культурах в пределах одной нации?

Нет более достойного и вместе с тем более ответственного заключения ко всей нашей трудоемкой работе, нежели такая последняя проверка наблюдений специалиста по указаниям нашего великого учителя.

«В *каждой* национальной культуре,— пишет В. И. Ленин,— есть, хотя бы не развитые, *элементы* демократической и социалистической культуры, ибо в *каждой* нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия

жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую» *. Как известно, в цитируемом произведении «Критические заметки по национальному вопросу», Ленин имел в виду капиталистическую стадию развития общества.

Мы же рассматривали в своей книге русское графическое искусство более древнего, докапиталистического периода, искусство тех веков, когда русская нация как нация еще окончательно не сложилась, когда шел процесс формирования русской нации. «Конечно, элементы нации — язык, территория, культурная общность и т. д.— не с неба упали, а создавались исподволь, еще в период докапиталистический» **.

Руководствуясь этим основополагающим указанием И. В. Сталина, мы пытались проследить в процессе складывания русской национальной культуры зарождение элементов реализма и в области русской книжной графики,— зарождение и развитие ясных для нас прогрессивных черт, проступивших в книжной гравюре, как и в других видах искусства. Эти элементы, эти черты должны были в будущем дать новое качество. Своей работой мы пытались показать только первое появление самых ранних ростков того реалистического искусства, которым гордится русский народ.

---

* В. И. Ленин, Соч., т. 20, стр. 8.
** И. В. Сталин, Соч., т. 11, стр. 336.

ПРИМЕЧАНИЯ

Полное название произведения, на которое ссылается автор, см. в приложенном на стр. 332—347 списке литературы, составленном в алфавитном порядке. В скобках указан номер по порядку приведенных в этом списке работ данного автора.

ПРИМЕЧАНИЯ К ПРЕДИСЛОВИЮ

[1] Напр. Никольский (2).
[2] Некрасов (8).
[3] Сопиков, Строев, Сахаров, Ундольский, Каратаев, Родосский, Миловидов, Пекарский. Описания и упоминания сводятся к подобным: «В начале изображение резное на дереве» (Строев). «Изображение евангелиста Луки (во 2-м счете на 2-м листе) и заставки резаны на дереве» (Каратаев). Ундольский вообще не упоминает даже простого наличия гравюр в книгах XVI — XVII веков.
[4] Ровинский (посл. изд., 1895), Собко (1893—1899). И здесь описание сводится к указанию изображения, к простой номенклатуре.
[5] Réau (1921), Halle (б. г.), Mouratov (1925), Kondakov (1927), Schweinfurth (1930), Alpatov-Brunov (1932), Ainalov (1933) и др.
[6] Friedländer (1921), Hind (1923 и 1935), Bliss (1928), Bock (1930), Audin (1933) и др.
[7] Benesch (2). Ср. рецензию в «Art Bulletin», 1945, XII.
[8] Не опубликовано. Зернова (2).

ПРИМЕЧАНИЯ К ВВЕДЕНИЮ

[1] «Похвала книге»; Титов (1); Симони; Рыбаков (1).
[2] Сопиков; Здобнов, I, стр. 118.
[3] Евгений Болховитинов (1—2); Здобнов, I стр. 136.
[4] Калайдович (1).
[5] Кеппен; Здобнов, I, стр. 144.
[6] Строев (1—3); см. Здобнов, I, стр. 134.
[7] Снегирев (2).
[8] Сахаров (2—3).
[9] Сахаров (1).
[10] Стасов (1). Отчет о втором присуждении наград графа Уварова. СПб., 1858.
[11] Стасов (1), стр. 31.
[12] Там же, стр. 60, Ср. стр. 41 и сл.
[13] Каратаев (1).
[14] Стасов (2). Отчет о седьмом присуждении наград графа Уварова. СПб., 1864.
[15] Стасов (2), стр. 154.
[16] Там же, стр. 166.
[17] Ровинский (1).
[18] Румянцев (2).
[19] Ундольский.
[20] Каратаев (2—3).

[21] Викторов (1): «Труды» съезда 1874 г., опубликованы в 1878 г.
[22] Филимонов.
[23] Пташицкий, Ptaszycki.
[24] См., напр., Селецкий.
[25] Родосский.
[26] Владимиров (1--2).
[27] Ровинский (2).
[28] Ровинский (3).
[29] Стасов (3).
[30] Забелин.
[31] Собко.
[32] Титов (2).
[33] Либрович.
[34] Леман.
[35] Тарабрин; «Арифметика Магницкого».
[36] Буш.
[37] Голлербах.
[38] Пакуль.
[39] Щелкунов (1—2).
[40] Маслов (1—2).
[41] Попов (1—2).
[42] Романовский (1—2).
[43] Огиенко.
[44] Макаренко (3).
[45] Сичинский (1—2); ср. Sicynskyi.
[46] Голубец.
[47] Свенцицкий.
[48] «Чатыросотлецьце беларускаго друку»; статья В. И. Пичеты и Н. Н. Шекатихина указаны особо.
[49] Гераклитов (1).
[50] Зернова (1).
[51] Некрасов (1).
[52] Автор считает необходимым указать здесь собственную статью, см. Sidorow.
[53] Некрасов (3), (8).
[54] Большаков.
[55] Бас.
[56] Маневский.
[57] Во II томе труда Bogeng (1941).
[58] «Иван Федоров». Особое значение имеет библиография.
[59] Тихомиров (1—3).
[60] Ср. Леонов.
[61] Ср. Гераклитов (2).
[62] Послесловие к львовскому Апостолу Ивана Федорова, 1574.
[63] История русской литературы, II, ч. 2.
[64] История СССР, I.
[65] Арсений (2) и др.
[66] История культуры; История русской литературы; Михайловский; Рыбаков и др.
[67] Буслаев; Кондаков (1, 5); Айналов (2, 3); Редин (1, 2); Лазарев (2) и др.
[68] Из речи товарища И. В. Сталина на обеде в честь Финляндской правительственной делегации 7 апреля 1948 г. («Известия» № 87, 13 апр. 1948 г.).

ПРИМЕЧАНИЯ К I ГЛАВЕ

[1] Olschki; Blum (1).
[2] Gesamtkatalog, № 4839—4840; Schramm (1); фототипическое воспроизведение в серии Graphische Gesellschaft, I. Ausserordentliche Veröffentlichung. Berlin, 1908.
[3] Bogeng, I; Haebler; Blum (3); Bouchot; Calot; Dahl, S.; Krüss u. Wehmer: Mc Murtrie; Malo-Renault; Pollard (2); Schottenloher.
[4] Lexikon, под термином «Codex».
[5] Strzygowski (1); Nordenfalk.
[6] Boinet. О каролингской, ирландской и иной ранней западной миниатюре существует огромная специальная литература, приводить которую здесь надобности нет. Упомянем имена Köhler, Merton, Sullivan и др.
[7] Кондаков (4).
[8] Из западной книги тех веков. Audin; Bliss; Blum (2—3); Hind (3); Worringer (2). Примеры из украинской книги — Свенцицкий; из белорусской — Шчакацыхин.
[9] Кондаков (1). Ср. Лазарев (1).

[10] Айналов (1).
[11] Редин (1—2).
[12] Алпатов. Ср. его же публикацию в «Art Bulletin», 1930, и др.
[13] Wickhoff.
[14] Weitzmann (1).
[15] Ebersolt.
[16] Buberl (1); Buberl и Gerstinger.
[17] Illustrations... of the Septuagint.
[18] Buchthal. Ср. разбор-статью Morey в «Speculum», 1939, IV.
[19] Morey (1—2).
[20] Считаем вновь излишним приводить здесь подробную библиографию; ограничимся лишь краткой ссылкой на работы P. d'Ancona по итальянской миниатюре, J. D. Bordona — по испанской, W. Neuss — по каталонской, E. G. Millar и E. Saunders — по английской, A. Boeckler, A. Goldschmidt и W. Gernsheim, статьи H. Jantzen и C. Tolnay — по германской различных школ. В дальнейшем мы даем ряд ссылок на более специальные работы, посвященные отдельным частным проблемам.
[21] Ограничиваемся вновь общим указанием на труды E. Bacha, P. Durrieu, H. Martin, на публикации Bulletins de la Société française de Réproduction de manuscrits à peintures (I—XXI).
[22] Буслаев, I—III.
[23] Лихачев Н. П.
[24] Айналов (3).
[25] Щепкин (2).
[26] Свирин (2).
[27] Ср., напр., Бугославский, Долгов, Кожина, статью Н. П. Кашина в I томе издания «Книга в России» и др. Из обобщающих трудов — Kondakov. Ainalow и др.
[28] «Древнерусская миниатюра».
[29] Титов (2); Попов (2); Свенцицкий.
[30] Щчакацыхин
[31] См. «Приложение». «Русские книги с гравюрами», № 118.
[32] «Иван Федоров», стр. 288—289.
[33] «Древнерусская миниатюра», стр. 35 и сл. Ср. Арциховский; Свирин (2), стр. 109 и сл.
[34] «Древнерусская миниатюра», стр. 18. Ср. Кожина, стр. 69.
[35] Михайловский и Пуришев, стр. 77 и др.
[36] Виппер.
[37] Бахрушин, Базилевич, Лихачев Д. С., несколько иную картину дает Чаев.
[38] Иоффе.
[39] Энгельс Ф. Диалектика природы. Собр. соч. К. Маркса и Ф. Энгельса, т. XIV, 1931, стр. 476.
[40] Ср. Иванов Д. Д.
[41] Напр. Новицкий (1), Никольский (1).
[42] Panofsky (1), (3) дает особенно наглядный пример идеалистического, не приемлемого для нас толкования искусства.
[43] Маркс К. Немецкая идеология. Собр. соч. К. Маркса и Ф. Энгельса, т. IV, 1938, стр. 379—380.
[44] Напр. Никольский (2), стр. 100: «Первая русская гравюра — неумелая, западного образца» (1923); Некрасов (8), стр. 324: «Художественно-реакционной является гравюра XVI—XVII вв.» (1937).
[45] Guégan; Blum (2) и др.
[46] Gesamtkatalog, № 6665—6693; ср., Schottenloher, стр. 40, 42. Уже в первой иллюстрированной печатной книге одна и та же гравюра повторяется 101 раз («Edelstein», U. Boner, 1461). См. Schramm (1).
[47] Poppelreuter и мн. др.; ср. заметку Pollak O. в «Kunstchronik», 1912, стр. 483, об авторе текста см. Chomentovskaia в «La Bibliofilia», 1935—1936.
[48] Напр. Арциховский.
[49] О Вераре, помимо общих работ по истории книги и гравюры во Франции, см. Heilbrunn. «Grandes Chroniques», хранящиеся в Ленинградской публичной библиотеке, с миниатюрами С. Мармиона и др., широко известны.
[50] «Древнерусская миниатюра», стр. 39; Свирин (2), стр. 116.
[51] Ср. Стасов (2), стр. 154 и сл.; Попов (1); Владимиров (2).
[52] Ср. З — н; Яремич.
[53] Стасов (2), стр. 163; Шчакацыхин; Владимиров (1).
[54] Diehl; Dalton (1—2); Wulff (2); Bréhier.
[55] Айналов (1); Редин (1—2); Некрасов (6).
[56] Friend; Elderkin (1—2); Morey (2); Лазарев (2).
[57] Вся относящаяся к этой проблеме иконография здесь, понятно, не может быть

приведена. Луврский саркофаг с музами — см. Reinach (1), стр. 93; палермский — см. Eisler; сидамарский и близкий к нему лондонский рельеф — см. Morey (2); диптих из Монцы — Sauer, табл. 2. Ср. Ducati, стр. 683; Delbrück и др.

[58] Ср. Diehl; Редин (2).

[59] Bogeng, I; Dahl S.

[60] Friend; Baumstark (3). Morey (2). Weitzmann связывает возникновение образа стоящего автора с формой книги — свитка, разделенного на столбцы текста; сидящего — с формой прямоугольного кодекса.

[61] Kraus; Cabrol; Molsdorf.

[62] Напр. Glück, табл. 66.

[63] Buchthal.

[64] Усов; Dalton (1—2); Diehl и др. Ср. Riegl (2), стр. 195 и др. (саркофаг из Равенны).

[65] Свирин (1).

[66] Примеров множество. Очень наглядно трактованы стоящий под триумфальной аркой Иероним Фр. Коссы в Ферраре, сидящий на возвышении под аркой Антоний М. Пальмеццано, и мн. др.; см. Venturi, тт. VII и сл., Van Marle, тт. XI и сл.

[67] Ср. Муратов; Сычев (1).

ПРИМЕЧАНИЯ КО II ГЛАВЕ

[1] Викторов (1).

[2] Гераклитов (1); Зернова (2—3); Берков; Тихомиров (1).

[3] Некрасов (4).

[4] Большаков.

[5] Там же, стр. 81. Та же неточность в Трудах секции археологии РАНИОН, т. IV, стр. 329.

[6] Тихомиров (1), стр. 86. В примечании к стр. 88 М. Н. Тихомиров правильно указывает, что на основании одних водяных знаков бумаги печатных книг невозможна такая точность датировки первых анонимных московских книг, какую предлагает Гераклитов. В более новое время в весьма добросовестном (неопубликованном) докладе это пыталась сделать научная сотрудница Гос. Историч. музея Т. Н. Протасьева. Для установления точного наличия подлежащих определению водяных знаков должны быть просмотрены все доступные экземпляры данной печатной книги; в силу этого определение такое для типографской продукции несравненно сложнее, чем для уникальных рукописей. Литература по вопросу о филигранях столь велика, что здесь ее приводить не стоит. Упомянем труды Н. П. Лихачева, Wattenbach, Briquet, Renker, особенно Щепкина (3).

[7] Ср. Большаков, стр. 6.

[8] Соловьев, стр. 243 и сл.

[9] Точный текст сопроводительного письма Христиана III Ивану Грозному при посольстве Миссингейма не называет его типографом, говорит только, что Миссингейм мог бы «позаботиться об издании» (Excudi curet) книг, пропагандирующих протестантскую веру. См. Снегирев (3). Tautz (указ. соч.) подчеркивает, с другой точки зрения, что столь же мало вероятно предполагать, чтобы протестант-миссионер стал обучать печатному искусству русских иноверцев, публикующих книги прямо противоположного мировоззрения.

[10] Орлов (1—2); ср. «История русской литературы».

[11] Бас; Маневский; Тихомиров (1—3); Лихачев Д. С.

[12] Послесловие Ивана Федорова к Апостолу 1564 г. неоднократно освещалось в литературе. См. «Иван Федоров», стр. 45 и др.; Бас, стр. 116.

[13] Эти сведения о происхождении русской печати восходят к Дж. Флетчеру, но его книга вышла через 35 лет после начала московской типографии (см. Fletcher, 1591). Ср. Зернова (3), стр. 33.

[14] «Сказание», сохранившееся в двух вариантах, впервые опубликовано Строевым в 1836 г. См. Строев (2), стр. 439 и сл.. 451 и сл. Ср. Бас, стр. 202 и сл.

[15] «Иван Федоров», стр. 86, 101, прим. 3. Слово «ΕΣΤΑΜΠΑ» употребляется в греческом языке. См. Архив Ю.-З. России.

[16] Бас; Орлов (2), стр. 250 и сл.; Иконников.

[17] Доклады в Институте истории искусств АН СССР, в ГИМ и др.; общее изложение — см. Сидоров (2).

[18] Подчеркиваем, что здесь имеется в виду наборная двуцветная печать. В польской книге встречаются и двуцветные гравюры геральдического характера, например Statuta Regni Poloniae, 1567, Краков, изд. L. Andrae. Ср. также Lam. Katalog... Kraków.

[19] Замечательный экземпляр разрисованной от руки печатной Псалтыри 1634 г. хранится в Ленинской библиотеке; см. Буслаев, т. II, стр. 21, 297 и др.; Сидоров (2), стр. 83.

[20] Wallau; Haebler; Lexikon...; Wolff; Сидоров (1). Более поздний пример двуцветного инициала см. Geisberg, табл. 354.

[21] Карский, стр. 480 (примечание к стр. 285, дополняющее труд Карского, принадлежит П. К. Симони). Ср. Соболевский. Большинством исследователей наблюдение П. Симони отвергается как неточное.

[22] Литература по технике печатания приведена в труде Кривина, специально стр. 122, 150 и др.

[23] Напр.: «Иван Федоров», стр. 239 и сл. (об Евангелии); Тихомиров (1), стр. 86 (о Триоди).

[24] Известные слова на исчезнувшей надгробной плите И. Федорова. См. «Иван Федоров», стр. 157 и сл.

[25] «Дополнения к актам...», 1, стр. 148.

[26] О гравюре — резьбе на камне в западных условиях того же времени см. Hessels. Ср. Blum (3), стр. 185.

[27] Некрасов (7) цитирует документ о Маруше неверно, называя его «мастером печатных д е л» (стр. 77); ср. (2) стр. 70.

[28] Гераклитов (1); в своем неопубликованном докладе Т. Н. Протасьева устанавливала в качестве самой ранней даты 1553—1554 гг. на основании тех же показаний бумаги; А. Зернова (3) приходит к еще более поздней дате (1555—1556 гг.).

[29] Сидоров (2).

[30] Каратаев (3). По нашему списку древнерусских книг с гравюрами, помещенному в «Приложении» к данной нашей работе, № 1.

[31] Зернова (3). Установленным можно считать, что Евангелие Кар. 66 напечатано раньше Псалтыри (первой); заставки, общие обоим изданиям, в этой Псалтыри (Кар. 82) печатаются уже в попорченном виде.

[32] Стасов (4), табл. CXVI. И этот пример и печатные инициалы Шеффера входят в группу так называемых «филигранных». Ср. Kloss.

[33] Из коллекций проф. Г. И. Фишера фон Вальдгейма (1771—1853). Не опубликован. Ср. Wallau.

[34] Большаков, стр. 11; Стасов (4), табл. X, № 1.

[35] Сербские: «Акафист» XV века, Стасов (4), табл. XXIV, № 14; «Устав» XVII века, но, очевидно, восходящий к более раннему времени, табл. XXVI, № 1. Болгарские примеры: табл. VII, № 1, X, № 1. Из неопубликованных: сербское Евангелие бывш. собр. Севастьянова в Отделе рукописей Ленинской библиотеки, № 1448, л. 51.

[36] Из опубликованных: Стасов (4), табл. X, XI, XXXVII; Лихачев Н. П., т. II, рис. 735, 768, 769, и мн. др. Византийские примеры: Buberl, табл. XXIII и др.; Петров (1). Армянские примеры: Свирин, табл. перед стр. 63, 97, 105.

[37] Бугославский, Долгов и др.

[38] Стасов (4), табл. III и др. Наиболее знамениты миниатюры Изборника Святослава и Кодекса Гертруды [ср. Кондаков (4), стр. 19 и табл. II], затем — позднее федоровское Евангелие [см. Некрасов (6), стр. 136, и др.]. Единична заставка с сидящей фигурой б е з «киота» в Псалтыри XIV—XV века. Отдела рукописей Ленинской библиотеки (Л. 308, л. 41).

[39] Лесючевский. Литература о «змеевиках» очень обширна.

[40] Напр., царские врата церкви Вознесения в Ростове 1572 г. [см. Эдинг (1), стр. 66], оклад Владимирской богоматери (см. «Русские древности», стр. 82; Alpatov), шлем Ярослава Всеволодовича («Русские древности», стр. 87 и мн. др.), монументальная живопись (Ainalov, табл. 66).

[41] Некрасов (3), стр. 86; «Древнерусская миниатюра», табл. 30 и мн. др. По существу так же обрамлена и миниатюра пересопницкого Евангелия (см. Грузинский). Об аналогичных формах в архитектуре см. Суслов; в армянской миниатюре — Свирин (1) (напр., стр. 114 — пятилопастное). Ср. также Щепкин (4), табл. XIV—XV.

[42] Она чаще всего попадается в «киотцах», накладываемых на переплет Евангелия, Ср. Макаренко (1), рис. 21; Георгиевский, табл. при стр. 9 (Евангелие 1532 г., теперь в экспозиции ГИМ); оклад Евангелия 1392 г. (боярина Кошки) в Отделе рукописей Ленинской библиотеки, см. «История культуры древней Руси», I, рис. 136, ср. рис. 137, часто в Грузии, см. Шмерлинг.

[43] Свирин (1), стр. 97.

[44] Горский и Невоструев, № 1 (стр. 1—2); опубликовано в «Материалах для истории письмен», табл. XVI; Буслаев (2) III, стр. 34 и сл.; Свирин (2), стр. 54.

[45] Помимо известной публикации В. Т. Георгиевского (1911), см. Грабарь, VI, стр. 293 и др. Ср. Михайловский и Пуришев; Большаков, стр. 14—15. По вопросам становления новой перспективы см. Wulff (1), Panofsky (2), Bunim.

[46] Muñoz. табл. XV. Ср. Покровский (2), стр. 140 и др.; Dalton (1), стр. 452 и сл.; Diehl, стр. 241; Ebersolt, табл. VII, и др.

[47] Покровский Н. (3). Ср. русские миниатюры XVI века, более близкие к Россано (Кожина, рис. 8), Евангелие Е. 80 Отдела рукописей Ленинской библиотеки.

[48] Кондаков (3), стр. 300 (на фоне здания); Мясоедов, стр. 6 (киворий); Шмерлинг, табл. XVI, XVII и др.

[49] Soper.

[50] James. Ср. Morey (2), Van Marle, I, стр. 57.

[51] Ср. Porter (2). Аналогичные этому и предыдущему примеру миниатюры в Византии см. Buberl, табл. I, XVI, XXII и др.

[52] Farley.

[53] Кондаков (4), стр. 18; (5), II, стр. 339; Michel, I, стр. 245, Nekrassov, табл. XXXVIII (ср. стр. 267).

[54] Кондаков (2), табл. XXXVIII; на Западе — параллели в Беневенте; см. Michel, I, стр. 679.

[55] Conway; Hamann (1); Michel, I, табл. при стр. 851.

[56] Кондаков (2), стр. 189; ср. Dalton (1), стр. 433 и др.

[57] Baumstark (2).

[58] «Les Arts», 1909, № 92, стр. 7; 1908, № 80, стр. 25 и др. Ср. Delbrück.

[59] О технике старой ксилографии литература необозрима. См. Hind (3), Bliss, Westheim, Friedländer.

[60] Большаков, стр. 18. Как в области перспективного анализа, так и в технологии гравюры все писавшие о «заставке с Матфеем» ограничивались только общими замечаниями.

[61] Олсуфьев (3), Некрасов (3), и мн. др. Сюда же относится и резьба по дереву; ср. Барков, табл. 35.

[62] Большаков, стр. 16. Характерно, что иные детали заднего плана (прорези дверей) имеют больше всего аналогий опять в новгородской миниатюре. Ср. Георгиевский, стр. 1; Щепкин (4).

[63] Некрасов (8), стр. 311.

[64] Большаков, стр. 12—13; ср. «Древнерусская миниатюра», табл. 97 (Апостол XVI века Ленинской библиотеки).

[65] Alpatov, стр. 353 и сл.

[66] Леонид (3); Арсений (1); Олсуфьев (2).

[67] См. Стасов (4); ср. высоко интересный румынский материал у Яцимирского, Bianu и Hodos; болгарский — хиландарский парамейник собр. Григоровича; сербский — Евангелие № 1448 Ленинской библиотеки.

[68] Свирин (1), стр. 26, 27, 32, 33, 42, 50, 52, 71, 88, 109.

[69] Павлуцкий, стр. 91.

[70] Wickhoff (2-е изд.), рис. 10 при стр. 59.

[71] Арсений (1), № 100.

[72] Dostal.

[73] Kuhn; неопубликованная английская (?) рукопись Библии XIII века в Ленинградской публичной библиотеке (лат. QUI, № 277, л. 268, об.) (за указание благодарим проф. Н. А. Кожина).

[74] Malc Renault, стр. 136; Lieure, табл. 1; Bliss, стр. 53, 63, 80; Hind (3), стр. 300, 407, 531, 560, 609, 621, 653, 661, 686, 714 и мн. др.; Francis; Olschki, табл. VII; Krüss и Wehmer, табл. 10, 42; Courboin, стр. 30; Nijhoff, suppl.; N. v. Oldenborgh, II, 11 и мн. др., напр. II, изд. Hoogstraten.

[75] Обрамление мозаик с фигурами праотцов, напр. Авраама, и др. Ср. Кондаков (6).

[76] Некрасов (2), стр. 81—82.

[77] Кар. № 65 и 68. См. Леонид (1).

[78] Тихомиров (1), стр. 92 и др.

[79] Некрасов (2), стр. 83; Леонид (1); Булгаков, стр. 224—225; Щелкунов (2), стр. 308. Утверждения последнего автора особенно произвольны. М. И. Щелкунов пишет: «Как доказал... Леонид,— бумага, заставки [во множественном числе] и текст (не шрифты) этого Евангелия — те же, что в Апостоле 1564 г. При проверке указаний арх. Леонида по экземплярам Апостола 1564 г. и этого Евангелия в Румянцевском музее, мы убедились в правильности указаний архимандрита Леонида». Но как может текст Евангелия быть «тем же», что текст Апостола,— книги другого содержания? Леонид говорил только об одной заставке, но, присмотревшись, каждый может убедиться, что она зеркальна по отношению к заставке Апостола, т. е. является отпечатком с совсем другой доски.

[80] Некрасов (3), стр. 331, 336, 338, прим. 16.

[81] Успенский (2).

[82] Щепкин (1); Некрасов (3), стр. 79 и сл.; (8), стр. 314 и др.

[83] Бобринский.

[84] Ongania; Wolff; Lieure (табл. XXVI), Rooses; из немецких материалов всего интереснее и ближе «Морески» Флётнера; ср. Bange Roettinger (табл. 56) и др. Венецианские кружева — см. Lotz; «Сборник снимков», I, табл. IX.

[85] Strzygowski (4); Соколова; Riegl (1).

[86] Любич-Романович; Забелин, I, стр. 229; Фабрикант, Проф. М. И. Фабрикант указал на серию верхнеитальянских гравюр на меди, изданных в 30-х годах XVI века под названием «Variarum protractionum formae quas vulgo Maurusias vocant».

ПРИМЕЧАНИЯ К III ГЛАВЕ

[1] «История русской литературы» II, 1 стр. 429, 488 сл.; Будовниц гл. VII—VIII—X.

[2] М. Н. Тихомиров (I).

[3] «История русской литературы» II, 1, стр. 426; главный источник — послесловие самого Ивана Федорова к Апостолу 1574 г.

[4–5] Ф. Энгельс. Диалектика природы, изд. 5-е, стр. 109.

[6] Орлов (1), стр. 19.

[7] Тихомиров (1), стр. 82—83. Зернова (3), стр. 25, указывает, что сам Иван Федоров в послесловии к Апостолу львовского издания исправил свою «опечатку» и дает годы основания своей типографии в Москве точно: 7071-й год от «сотворения мира» и 30-й год царствования Ивана Грозного.

[8] Орлов (1—2); ср. «История русской литературы»; Гудзий.

[9] Любич-Романович; ср. Некрасов (2).

[10] Здесь уместно лишний раз уточнить вопрос о взаимоотношениях заставки третьего анонимного Евангелия и Апостола, развивая взгляды, впервые высказанные А. С. Зерновой. Заставка Апостола Ивана Федорова (листы 134 и 131 второго счета) лучше заставки третьего Евангелия (лист 115 третьего счета). Уже по этому первая заставка — федоровская — вряд ли является копией евангельской. Сам Иван Федоров неоднократно потом копировал свои заставки. Он их делал всегда в ту же сторону, как оригинал (между заставками Апостола и третьего Евангелия существует соотношение зеркальности), и ни разу не сделал копии так бледно и неуверенно, какою выглядит заставка третьего Евангелия рядом с «апостольской». В Апостоле эта заставка — одна в целой серии — не выделяется из ней, является одним из вариантов единой художественной мысли. В третьем Евангелии она совсем не похожа, на остальные заставки, полностью выпадает по стилю и технике из книги, где оказывается чужеродной. Все третье Евангелие напечатано хуже Апостола. Заставку из Апостола Иван Федоров увез с собой за границу; именно то обстоятельство, что в третьем Евангелии использована другая доска заставки (копия с нее), указывает на возникновение третьего Евангелия уже после отъезда первопечатников. К этому же выводу пришел и М. Н. Тихомиров (1). Заставку Ивана Федорова впоследствии скопирует точно известный нам мастер — А. Т. Невежа (см. гл. IV).

[11] Fletcher, стр. 85; Зернова (3), стр. 33; Тихомиров (1). Сам Флетчер говорил о пожаре осторожно: «дом был подожжен в ночную пору, и станки и литеры совсем сгорели, как думали, по наущению духовенства». Легенда была подхвачена Карамзиным и потом фигурировала во всех трудах по истории нашей культуры. Домыслы Флетчера повторяют все, вплоть до 1946 г. Ср. Wawrik, Бендасюк. Сам Иван Федоров, однако, и «Сказание» XVII века ничего об этом не говорят. А литеры типографии Ивана Федорова сохранились после его отъезда; ими напечатана Псалтырь 1568 г., что дает прямое доказательство против версии Флетчера. А. С. Зернова (3), стр. 58, высказывает мысль, что если была сожжена какая-либо типография (возможно, татарами), то анонимная.

[12] Стасов (2), стр. 58 и др.

[13] Румянцев (3), стр. 162 и сл.; Орлов (1), стр. 22.

[14] Некрасов (8), стр. 305.

[15] Большаков, стр. 21 и сл.

[16] Так у Некрасова (7), стр. 84.

[17] Friend, рис. 107, 114, 133, 146, 160 и др.; Morey, (2), рис. 16, 42, 113—115; 127—128, 134 и др.; Buberl, рис. 36; Ebersolt, табл. VIII, XXXIII, XXXVIII и др.; Тренев, табл. III, V, VIII; ср. Munoz, и мн. др.

[18] «Древнерусская миниатюра», табл. 33 и др.; Георгиевский, стр. 9—11; Протасов, рис. 3—5 и др. Из неопубликованных укажем рукопись Библиотеки Московского университета 1514 г., Апостол Ленинской библиотеки МДА5 и МДА4 и мн. др.

[19] Муратов, табл. перед стр. 23, 25 и др.

[20] Грабарь, VI, стр. 53; ср. стр. 91, 213, 217 и мн. др.

[21] «Выставка», рис. 13.

[22] Большаков, стр. 21, 22.

[23] Грабарь, VI, стр. 255, 217 и др.; Евангелие 1514 г. (из Библиотеки МГУ) и др.

[24] «Древнерусская миниатюра», табл. 30 и др.; Грузинский.

[25] Не с оригинала, а с ретушированных фотографий, дающих в деталях совсем не-

точное представление о гравюре, воспроизведен «Лука» из Апостола 1564 г в книгах Лемана, Голлербаха и даже в сборнике «Иван Федоров».

[26] З-н И.; Яремич; ср. Essling.

[27] Ср. Lützov; Bock (1), (3); Lieure; Wolff, Delen; Bukhard и др.

[28] Ср. Muczkowski; Smolik; Turkowski; Lam и др.

[29] К мотивам триумфальной арки как обрамления прославляемого героя древности или религиозной легенды прибегали такие художники, как Браманте [см. Venturi (1), VII, ч. II, стр. 90 и сл.], Джентиле Беллини (см. Van Marle, XVII, стр. 138, 149 и др.), миниатюре Б. Бордоне (см. Habicht); есть гравюры на меди, изображающие под триумфальной аркой Иоанна (см. Kristeller, табл. XI), и Бернардина Сиенского [см. Hind (4), табл. 430].

[30] Некрасов (7), стр.. 88 и др. Примеры выпиливания фигур из гравированных титулов имеются на Западе, напр. в Англии, в том же XVI веке; см. McKerrow, № 127a, 130a и др. В итальянских изданиях эпохи Ренессанса часты и рамки «passe-partout». См., напр., знаменитое издание «Триумфов» Петрарки, Венеция, 1497.

[31] О Шёне см. Thieme — Becker — Vollmer, т XXXI; Dodgson (1—2); Bock (1—3) и др. Гравюра Иисуса Навина — Passavant, 434.

[32] Наиболее крайнее идеалистическое их толкование с позиций методологии Панофского дает Hartlaub.

[33] Макаренко (2); Сичинский (1—2).

[34] «Иван Федоров», стр. 22 и сл., 38 и сл.

[35] Этот нижний орнамент близок к рисунку Шёна из Дрезденского кабинета гравюр; см. Woermann, III, N. 91.

[36] Впервые повляется она в русской архитектуре в XIII веке; см. Романов.

[37] Напр., в Библиотеке МГУ. Чешская Библия 1540 г. напечатана Л. Мильхталером для А. Кобергера в Нюрнберге. Ср. Muther (1). В библиотеке московского Печатного двора в XVII веке имелась, по документальным данным, чешская Библия издания 1556 г.; см. Покровский А. (1).

[38] Лихачев Д., гл. 1, прим. 32, стр. 103 и др.

[39] Орлов (2), стр. 22; ср. Ильин.

[40] Ср. Luther, Kiselev и др.

[41] Thieme — Becker — Vollmer; Muther (2); Bock (1—3); Geisberg, напр., табл. 228—229 (Springinklee) и др.

[42] Dodgson (2); Schramm (2), табл. 69.

[43] В «Hortulus Animae», Nürnberg, 1516. Ср. Dodgson (2), т. I, стр. 31.

[44] Pittaluga, стр. 79; Passavant, III, 23, 139; Hind (1), стр. 540, прим. 9; (4) III, табл. 242; ср IV, табл. 453; изображения триумфальных арок — табл. 473, 210. Последнюю гравюру у нас знали. См. Смирнов.

[45] Pératé; Van Marle, I, стр. 270.

[46] Morey (2), рис. 113; ср. Dalton (1), стр. 465 (Давид и муза) и мн. др.

[47] Неопубликованное Евангелие XVI века Отдела рукописей Ленинской библиотеки из собрания бывш. Рогожского кладбища, № 138.

[48] «Opera Vergiliana», Лион, 1529.

[49] Неоднократно воспроизводились. См., напр., Muther (1); Lützow, стр. 145; Johnson (1); «Graphic Arts» и мн. др.

[50] Восходит этот вид псевдо-каннелюр к Витрувию и был принят в эпоху Возрождения (в частности, в среднеевропейской архитектурной графике) через посредство иллюстраций к различным изданиям переводов Витрувия. Ср., напр., «Vitruvius Teutsch», 1-е изд., Nürnberg, 1548, 2; Basel, 1614, стр. 258. В библиотеке московского Печатного двора в XVII веке имелся Витрувий в издании 1550 г.; см. Покровский А. (1).

[51] Giehlow.

[52] Dodgson (2), табл. VI.

[53] Рисунки Гольбейна в Берлинском кабинете гравюр — см. Bock (2). Из более поздних — анонимный титул «Teutsch Gesang», 1525; издания Schatzgeyer, Würzburg, 1526, и мн. др.

[54] Гравюра ко II части (Полия, читающая третье письмо Полифила). Французские переиздания книги изменяют рисунок колонок. К нему вновь приближается Гольбейн в рисунке «Рехабеам» (музей в Базеле, около 1530 г.).

[55] Friedländer (1), стр. 73. Ср. колонны, иллюстрирующие издания Витрувия, напр., лионское 1552 г., стр. 236.

[56] Благовещенский собор (обрамления окон); Троицкий собор Александровской слободы (наличник южной двери); церковь Михаила Архангела в Чудовом монастыре (расписанные колонны у входа); портал бывш. Калязинского собора (Музей истории архитектуры в Москве) и мн. др. Ср. Соболев (2), табл. 16 и др

[57] Ср. Большаков, стр. 23 и др.; Орлов (1), стр. 23 и др.

[58] Румянцев (3), стр. 164. Ср. Dahl C., табл. 110, 186; Boyd и мн. др. Буслаев (2) III, стр. 64, указывал на венецианские рельефы XV в.

[59] Lützow, стр. 3, 30, 40 и др.; Schestag. О знакомстве Москвы с этими материалами см. Иванов. Буслаев пытался связать заставки Апостола 1564 г. с рисованными (цветными) украшениями библии Гутенберга (8), III, стр. 64 и др. Это должно быть решительно отброшено. Буслаев был введен в заблуждение неточными одноцветными воспроизведениями.

[60] Ср. Grolman, Feuchtmayr; с польскими (скорее, нежели немецкими) декоративными приемами В. Штосса, безусловно, стоит сопоставить иные заставки Ивана Федорова. Ульрих Апт стоит в прямой зависимости от школы А. Дюрера («щитодержатели» школы А. Дюрера в Нюрнберге, около 1498 г.).

[61] Falke. Орнаментика Флётнера ближе к арабеске, нежели к «старопечатному» стилю заставок Апостола. Ср. Bange, Dodgson (1) и др. См. также Zweig.

[62] В пластическом уборе итальянской м е б е л и, в рамах, в деталях архитектуры исключительно много аналогий. Ср. Schmidt, табл. 4; Holmes; Mather; Hind (4), III, табл. 216 (изображения канделябров); Venturi (2), стр. 650 и др.; общий обзор — Swarzenski. В итальянской живописи пример обрамления листвой нашего «старопечатного» типа дает Лоренцо Веккиетта в своей фреске «Катарина Сиенская» (Сиена, Палаццо Публико, около 1460 г.). См. Venturi (1); ср. Hind (4), III, табл. 217.

[63] Евангелие XVI века II. 1 Отдела рукописей Ленинской библиотеки, л. 106.

[64] Первые наблюдения принадлежат Н. Ф. Гарелину и Н. П. Киселеву. Ср. Roettinger, табл. 22, 39; Bogeng, 1, табл. перед стр. 588; Krüss и Wehmer, табл. 97; Hispanic society, стр. 390. Некоторые инициалы данного типа подписаны «Фадрик из Базеля». Они весьма разнообразны в применении; необходимо указать итальянский вариант этого алфавита — см. Weissbrodt (пример венецианского издания 1486 г.). Французский вариант (Ноэль Гарнье) — см. Lieure, табл. XLIII. Наиболее обширен материал из Нидерландов (см. Nijhoff, I, табл. 9, 15, 21, 32; II, 2, 3, 9 и мн. др.), что заставляет предполагать возникновение этих инициалов в Нидерландах. Приведенные авторы указывают на связь гравированных на дереве инициалов с гравированной на меди серией И. ван Мекенема. О сношениях Москвы с Нидерландами см. Корот.

[65] Примеры из Отдела тканей Гос. Историч. музея ждут опубликования в работе Л. И. Якуниной. Ср. Соболев (1), стр. 38—39; «История культуры древней Руси», I, стр. 108, 111.

[66] Lethaby; Longman. Много интересных примеров дает итальянская живопись, изображающая старинные торжественные одежды мадонн и иных святых и знатных лиц; орнаментация этих тканей образует вместе с реально сохранившимися материями обширный репертуар мотивов, в первую очередь декоративных плодов и цветов. Укажем из итальянских мастеров работы Кривелли, Фиоренцо ди Лоренцо, Веккиентта, гравюру школы Поллайоло; см. Van Marle, XI, стр. 457 и мн. др. Интересен пример и Р. ван дер Вейдена в его луврском «Благовещении». Русские примеры реально сохранившихся тканей см. «История культуры древней Руси», I, стр. 252—253.

[67] Назовем хотя бы упомянутое выше Евангелие учительное Исаака Собаки 1524 г., л. 100; Евангелие Исаака Бирева 1531 г.; Псалтырь Серапиона Новгородского 1551—1553 гг., л. 86; «Слова Дионисия Ареопагита» 1524 г. чернеца Вениамина, л. 123; «Слова Василия Великого» 1556 г. монаха Исайи Каргопольца. Ср. Порфиридов («Ирмолой» 1529 г. в ГРМ).

[68] Зернова (2), стр. 7 и др. Правильные возражения — Воеца.

[69] Олсуфьев (2), стр. 30—39; «Древнерусская миниатюра»; Свирин (2), стр. 87 и сл.

[70] Шифр Отдела рукописей Ленинской библиотеки — Л(авра) 133.

[71] МДА5. В других миниатюрах этой рукописи можно отметить подражание упомянутому выше Евангелию Исаака Бирева (напр., заставка л. 4). Из рукописей этой группы укажем Евангелие иеромонаха Меркурия, М. 8661, точно не датированное, и замечательное Евангелие М. 8644, тоже не датированное. Апостол из Волоколамского монастыря, № 73, дает пример рукописи, явно созданной п о с л е первопечатного Апостола Ивана Федорова. Ср. Барков [примеры «шишек» и цветов еще XV (?) века], табл. 14.

[72] Ср. Тихомиров (2).

[73] Строев (2); ср. Бас, стр. 203.

[74] Ср «Иван Федоров», стр. 87 и прим.: Roettinger, табл. 85 и др.; Rohde, Kiessling; Muther (1): Jessen: Rooses; Kristeller; Pittaluga; Ongania; Essling (напр., у Иенсона в 1471 г.); Bogeng, II; Wolff; Яремич; специально польская плетенка — см. Lam, стр. 51 и др.; Katalog... Kraków. Параллелью в области чугунного литья являются решетки «сигизмундовской» капеллы собора на Вавеле, Краков (середина XVI века).

[75] Титов (1); Протасов и др. О кавказских и византийских материалах см. Frantz, Strzygowski (4), напр., стр. 131, 214 и др.

[76] Porter, табл. 24, 42, 59, 197, 198 и др.

[77] Anthony; Breasted; Dimand. Ср. Frantz; Dalton (2). Типичен пример коптской «плетенки» на ткани в Бруклинском музее; см. «Late Egyptian and Coptic Art», табл. 38. Ср. Толль, табл. III, № 25. Ср. также Haupt (1—2).

[78] «История культуры древней Руси», I, стр. 120, 237; Рыбаков (2), стр. 254—255.

[79] Плетенки Дюрера (около 1507 г.; шесть гравюр на дереве белой линией) стоят в связи также и с кружевами Венеции (ср. Lotz). Плетенка в титулах — ср. Bogeng II; Geisberg, табл. 152 и мн. др. — типичный «росчерк».

[80] «Иван Федоров», стр. 213 и сл.

[81] Зернова (3), стр. 34.

[82] О нем см. Калайдович (2). «Список» в конце книги, № 4.

[83] Свенцицкий, рис. 12.

[84] Берков, стр. 110 и сл.

[85] Некрасов (9), стр. 307.

[86] Об этом последнем издании см. Швейцер.

[87] «Слово некоего старца о почитании книжном яко полезнее всех книг Псалтырь почитати». Рукописная Псалтырь бывш. собрания Царского XIV века; Отдел рукописей Ленинской библиотеки, М., 167.

[88] О Псалтыри в искусстве литература весьма велика. См. Tikkanen (2); Buchthal; De Wald (1—2) и др.

[89] Нарбеков; Уваров (2) и др.

[90] Ср. Molsdorf; Born; Лихачев Н., II, табл. CCCCXI и др.; Адрианова-Перетц.

[91] Литературу о владимиро-суздальской пластике по ее обширности здесь приводить нет надобности. Укажем, напр., «Русские древности», VI, стр. 27 и сл.

[92] Ср. Уваров (1).

[93] «Drzeworyty», № 128; ближе к заблудовскому «Давиду» «Марк», сидящий из довольно похожем кресле (из магдебургского издания Нового завета 1545 г.). См. Zimmermann,, табл. XII.

[94] Ср. Муратов, стр. 133 (теперь в Гос. Третьяковской галлерее).

[95] Künstle говорит о сознательном сопоставлении образа Иеронима как одного из четырех «Отцов церкви» с Марком евангелистом. Ср. Ring.

[96] Bogeng, II.

[97] Passavant, № 64. Ср. Bock (1), табл. 138 и др.

[98] Schramm (2), табл. 84, 97, 259, 271. На небольших львах покоится и трон Грозного. См. Щепкин (1).

[99] Библия И. Фейерабендта, откуда сделан наш снимок, издана была в 1589 г., но она восходит к двум изданиям Библии С. Фейерабендта — 1560 и 1564 гг. Об издателе см. Lexikon.

[100] Шчакацыхин, табл. 15. Интересно противопоставление этого Даниила итальянскому на троне с конхой. См. Hind (4), II, табл. 231.

[101] «Divi Joannis Chrysostomi Psegmata Quaedam», Basileae, 1523.

[102] Зернова (2), в Апостоле 1564 г. заставка помещена два раза — на листах 113 и 199.

[103] Перепечатано в книге Бас, стр. 199 и сл.

[104] Наиболее полно изложено в статье П. Н. Беркова, стр. 111 и сл.

[105] Зернова (3), стр. 36.

[106] Зернова (3), стр. 37.

[107] Сичинский (2).

[108] Lützow, табл. при стр. 193. Гравюра стоит на более высоком уровне, нежели те, которые помещены в львовском Апостоле. Инициалы даны без знака ножа. Не исключена возможность, что граверов с инициалами W. S. было два.

[109] Берков, стр. 115; ср. Зернова (3), стр. 32, прим. 3.

[110] Напр. «Выставка» 1913, отд. II, № 12; иностранный пример. Rooses, стр. 104.

[111] Впервые обнаружена В. В. Сорокиным. Запись дает вариант колофона острожской Библии, с любопытными пропусками некоторых эпитетов, и рисунок пером сигнета Ивана Федорова. В тексте этого экземпляра также имеются пометы тем же почерком. См. Сидоров (3).

[112] «Apokatastasis» Zarnowka (без года). Ср. Monumenta Poloniae typographica; Lam; Turkowski и др.

[113] О смысле самого знака на этом сигнете см. «Иван Федоров», стр. 167. Мы, со своей стороны, укажем на сходство принятого Иваном Федоровым знака с тем гербом, который встречается в польских изданиях Псалтыри 1539, 1540 и 1543 гг. Экземпляр последнего издания находился в XVII веке в библиотеке Печатного двора; см. Покровский А. (1).

[114] Некрасов (7), стр. 89. Впервые была в новое время воспроизведена в книге Булгаркова, стр. 261 (копия!).

[115] Свенцицкий, рис. 58, 80 и др.

[116] Ср. Strzygowski (5). Грабарь, VI, стр. 515, прим. 2, ссылается на книгу по символике животных, бывшую в библиотеке Печатного двора; ср. Успенский (4), III, предисловие.

[117] Уваров (2), стр. 206; Усов, стр. 153, 161 и сл.; Lauer, стр. 16 и др.; de Wald (2), табл. XIX и мн. др.

[118] Molsdorf, стр. 197, 202, 213, 254. Вся проблема раннехристианской символики в новое время пересматривается. Ср. Lother, Saxl и др.

[119] Рукописное Евангелие 1401 г. в Отделе рукописей Ленинградской библиотеки, Рум. 118, л. 156, об.

[120] «Древнерусская миниатюра», табл. 92; Редин (2), табл. XIV; Айналов (2), стр. 14—15 и др.

[121] Diehl, стр. 560; ср. Molsdorf, стр. 213 и др. См. Усов (1). О специальной работе И. Тикканена про единорогов говорится в «Известиях Археологической комиссии», СПб., 1911, вып. 38, стр. 146 и сл.

[122] Levillate; Кристеллер; Van Marle, XI, стр. 455 и мн. др.

[123] Никольский (1), стр. 119 (автор основывается на Буслаеве, II, стр. 208); Nersessian, табл. XXIII, LVIII и др.

[124] Так в пражской Библии Скорины; см. Шчакацыхин, стр. 23, в Свияжске; см. Айналов (2). Из западных материалов особо схожи сцены из «Dialogus creaturarum», изданного в Цволле в 1506 г.; см. Nijhoff, Suppl.; Vorsterman, XXXVII.

[125] Редин (2), стр. 137, табл. XX; ср. «Древнерусская миниатюра», табл. 74, 92 и др.

[126] Бюллер, табл. 8, 12—15 и др.

[127] См. Herby Rycerstwa Polskiego, Краков, 1584. Ср. Lam.

[128] В одной из авторитетнейших книг XVI века по символике — в «Иероглифике» Пиерио (см. Pierio) имеется указание, что «олень» означает «беглеца». Так как «единорог» — знак, которым охотнее всего пользовался Иван Грозный, получилось бы, что на рамке Нового завета Иван Федоров поместил символические изображения царя и самого себя (!). Любопытно также сочетание в одном и том же щите образов единорога и оленя (рога) в гербе весьма влиятельного в Польше именно в то время человека — Ст. Завацкого, лейб-медика короля Сигизмунда Августа. В другом плане показательно наличие специального аллегорического романа «Белый олень» (La cerva bianca), вышедшего в Милане в 1510 г. Ср. Kristeller. О «Физиологе» см. труды русских ученых А. Карнеева, А. Александрова, чешского Г. Поливки.

[129] Schramm (2), рис. 240 и 401. Шрамм не обращает внимания на то, что обе рамки напечатаны с двух разных досок.

[130] Эти путти имеют явно итальянское происхождение. С данным титулом поучительно сравнить рамку «Filocolo» Боккачио издания 1530 г. См. Kiselev, 1, стр. 50.

[131] Lichtwark, стр. 143 и сл.

[132] Schneider, стр. 103; ср. гравюру 1-й части «Сна Полифила», изображающую третью колесницу триумфа античности.

[133] Ср. Bouchot, стр. 103; Roettinger и мн. др.; итальянский пример сигнета с двумя единорогами 1524 г.— Essling, No 2274.

[134] Tietze — Conrat, табл. 6; итальянский ранний пример девушки с единорогом — гравюра на меди XV века; Hind (4), II табл. 134.

[135] «Vera Perfettione del Disegno», Venezia, 1557; 2-е изд., 1591. Ср. Müntz, III.

[136] Luther, табл. 43 и др. Одна из этих рамок (Luther, 43a) была впоследствии использована в Англии. См. McKerrow.

[137] Ср. Lützow, стр. 190 и др.

[138] Ehlers; Worringer (1), стр. 27; Lützow, стр. 181 и др.

[139] Birkenmajer; Сичинский (1—2); Берков. В Ленинской библиотеке имеется редчайшее издание Мучковского, опубликовавшего 2816 оригинальных ксилографий, сохранившихся в Кракове. В ответ на поставленные проф. П. Н. Берковым вопросы можно указать, что досок Ивана Федорова (хранившихся во Львове, не в Кракове) Ю. Мучковский не приводит. Краковская Библия (в 1577 г., с незначительным изменением титула, было повторено издание 1575 г.) в основном базировалась на материале, купленном издателем Н. Шарфенбергером у лютеровского издателя Луфта. Поэтому попала в Краков и сохранилась в альбоме Мучковского и копия с одной доски, изображающая Соломона со львами, которую мы считаем лежащей в основе «Давида» заблудовской Псалтыри. См. Muczkowski, 44.

[140] «Drzeworyty», № 371—46; можно сопоставить рамку Нового завета также и с английской — подобно польской, имеющей внизу двух козлов. См. Ferguson, No 78h.

[141] Огієнко (2), стр. 160 и сл.; Селецкий; Романовский (1—2); Копержинський.

[142] Архив Ю.-З. России, № 169.

[143] Сичинский (2). Голубец высказывается осторожнее. Огієнко (напр., стр. 118). Ср. Sicynskyi.

[144] Ptaszycki; Bostel; ср. Monumenta Poloniae typographica, стр. 384. Ср. также стр. 317.

[145] Ptaszycki, акты 13 и 14; Огієнко (2), стр. 47, 126—127. Разбор последней книги дает Бендасюк.

ПРИМЕЧАНИЯ К IV ГЛАВЕ

[1] «Древнерусская миниатюра», стр. 27, 44; ср. Михайловский и Пуришев, стр. 31 и сл.; Забелин, I, стр. 133 и мн. др.

[2] Margaret: «Еще сегодня книги рукописные более искомы, нежели печатные», Ср. Tautz.

[3] Параллель орнаментации — вышивки полотенец, роспись потолков и стен парадного коридора Теремного дворца и др. Сошлемся на собрание частично еще не опубликованных фотографий И. С. Борщевского в Музее истории русской архитектуры, № 1202, 2035 и др.

[4] «Документы, касательно... типографии Мамонича», стр. 366 и сл., ср. Abramowicz, стр. 23—26 и сл.; Iljaszewicz: Лаппо.

[5] Ср. Огienko (2), стр. 22—23; Iljaszewicz, стр. 38 и сл.

[6] Некрасов (8), стр. 309.

[7] Мотив «чешуи» на колоннах — ренессансный. Ср., напр., Van Marle, XI, стр. 460, рис. 289

[8] Kopera, табл. 48.

[9] Свенцицкий, рис. 267. Ср. рукописную копию гравюры с Матфеем в Евангелии Полтавского музея; см. Титов (1), рис. 51.

[10] Один экземпляр Псалтыри 1593 г. попал через кардинала Дю Перрон в архив г. Эвре; см. Швейцер, стр. 53 и сл.

[11] Некрасов (2), стр. 92; Зернова (2), стр. 31.

[12] Огienko, стр. 19 и сл.; Свенцицкий, рис. 39.

[13] Iljaszewicz, стр. 26.

[14] По нашему списку, приложенному в конце работы,— № 3. Ср. Снегирев (1).

[15] Стасов (2), стр. 171—172.

[16] Некрасов (8), стр. 306.

[17] Estreicher, XV, стр. 68—69.

[18] Estreicher, XXV, стр. 385; ср. Piekarski; Muczkowski, № 653.

[19] Kristeller; Bock (3), стр. 168 и др; Venturi (1), VII, стр. 93, рис. 97.

[20] Ducati, стр. 674, рис. 837 и др.; ср. Zucker.

[21] Упомянутый граненый столб из дворца Ивана III в ГИМ, пилястры Успенского собора (входные), наличники около Большого дворца в Кремле, двери Думной палаты изнутри, двери в кабинете Теремного дворца, Троицкого собора в Александрове и мн. др. См. фотографии Борщевского, № 2063, 2057, 2054, 2098, 1971, 1497 и др., относящиеся к XV—XVII векам. Ср. Соболев (2), табл. 17 и др.

[22] «Древнерусская миниатюра», табл. 1, 3, 5—7, 12—13, 41—42, 45 и др.

[23] Арциховский, стр. 144.

[24] Клейн.

[25] Строев (2), стр. 441.

[26] См. Antonii Possevini, Moscovia, Vilnae, 1586.

[27] Греков.

[28] Некрасов (2), стр. 98. В 1937 г. этот автор говорит уже только о «плоскостно-орнаментальной трактовке фигуры»; см. Некрасов (8), стр. 306. Надо заметить, что в наших библиотеках встречаются экземпляры данной книги с вклеенными в нее более поздними гравюрами, например, «никоновской» Псалтыри 1619 г.

[29] Превосходный пример — изображение четырех писцов из «Жития Сергия», хранящегося в Ленинской библиотеке. См. «Древнерусская миниатюра», табл. 85.

[30] Зернова (2); Булгаков, стр. 239—241, 243—248; Либрович, I, стр. 102—103 и др.

[31] Этот мотив также не нов. Он встречается и у Ивана Федорова, и в рукописях, например, в замечательных «16 словах Григория Богослова» XVI века (хранится в Ленинской библиотеке), и даже в знаменитом французском молитвеннике Марии Стюарт (Ленинградская Публичная библиотека).

[32] Большаков, стр. 29 и сл.

[33] Большаков, стр. 31.

[34] На другом материале и другими путями так же определяют стиль конца XVI века в России Михайловский и Пуришев, стр. 79 и др.

[35] Работ, посвященных характеристике и преодолению маньеризма, много. Ср. Venturi.

[36] Свенцицкий, рис. 498. О наследии Ивана Федорова на Украине см. Зернова (3), Бендасюк и др.

[37] Стасов (2), стр. 175, считал «Василия» простой копией евангелистов Мстиславца, видя в этом доказательство работы иностранного мастера, не освоившегося с русской иконографией. Ср. Некрасов (7), стр. 91. См. Миловидов, № 380.

[38] Булгаков, стр. 242; Либрович, стр. 107 и др.

[39] Стасов (1), стр. 46. «Список», № 20.

[40] Зернова (1).

[41] Либрович, стр. 147; Некрасов (2), стр. 100 и др.
[42] Строев (1), № 48. «Список», № 21. См. Огієнко (1); Бендасюк.
[43] Огієнко (1) и (2), стр. 288 и сл.
[44] Огієнко (2), стр. 189, прим. 3.
[45] Некрасов (3); ср. (8), стр. 324, где он считает «крайне вычурные» рамки Радишевского соответственными с «эпохой строгановской живописи».
[46] Гераклитов (2).
[47] Он о себе пишет: «повинухся повелению». См. Либрович, I, стр. 122.
[48] Покровский А. (2), стр. 27, 58. Родительный падеж фамилии «Радошевского» в приведенном тексте, вероятно, не описка; здесь, возможно, имеется в виду сын издателя; сына этого тоже могли звать Анисимом. Над биографией Радищевского в настоящее время работает т. Теплов.
[49] Об этих настроениях и течениях см. Черепнин.
[50] «Иконописный подлинник»; Ровинский (4); Лихачев Н., II; Покровский Н (1).
[51] Грабарь, VI, стр. 378. Ср. Alpatov — Brunow; Kondakov; Schweinfurth и др.
[52] Ср. Strzygowski (3), табл. 78 и др.; ср. Hamann (2), стр. 116 и др. Bliss, стр. 53. Hind (3), стр. 686 и др.; Schottenloher, стр. 177 и др. Свирин (2) говорит об армянском и иранском искусстве, бывшем знакомым русскому в XV—XVI вв. (стр. 91, 118 и др.).
[53] Грабарь, VI, стр. 537; ср. аналогичные колонки миниатюры «Жития Сергия» того же времени («Древнерусская миниатюра», табл. 6).
[54] «Древнерусская миниатюра», табл. 51; ср. стр. 20; Свирин (2), стр. 65 и сл.
[55] Molsdorf, стр. 158 и сл.; ср. Künstle.
[56] Родосский, № 104.
[57] Ср. Некрасов (6), стр. 162 и сл., 170 и сл.
[58] Опубликована Строевым (2), стр. 433 и сл.
[59] Поэтому нельзя принять домысл В. Е. Румянцева, что эти мастера были только как бы вновь «назначены». Ср. Ровинский (27), стр. 167; Румянцев (3).
[60] Так выражается «Сказание». См. Бас, стр. 204. В их числе был и Н. Фофанов, почему мы его штанбу можем не иметь в виду.
[61] См., напр., Лихачев Н., II, табл. 374, 371, 367, 274 и др.
[62] Грабарь, VI, стр. 361.
[63] Георгиевский Г., стр. 87.
[64] См., напр., Лихачев Н., II, табл. 374, 371, 367, 274 и др.

ПРИМЕЧАНИЯ К V ГЛАВЕ

[1] Успенский (2). Ср. Древности, XXI, вып. 2, Протоколы, стр. 105—106.
[2] Румянцев (2—3).
[3] Погорелов; Покровский А. (1).
[4] Викторов (2).
[5] См. «Список» в конце книги: Книги с гравюрами, № 22.
[6] «Список», № 23.
[7] Все это является сводкой как общепринятых в более позднее время приемов, так и некоторых документальных данных Дворцового приказа, о которых будет итти речь в VI главе. Техническая литература слишком обширна. Ср. Кривин, стр. 103 и сл., Симони и др.
[8] Ср. Дьяченко, стр. 594: рылец — лопаточка, заступец; ср. «История культуры древней Руси», I, стр. 66, 68.
[9] Ровинский (2), стлб. 170; 2-й счет, стлб. 273—274; Собко, стлб. 368—369.
[10] «Список», № 24 и 26.
[11] См. в конце книги «Выписки», № 2, 4, 11, 23, 25 и др.
[12] «Список», № 27.
[13] Ровинский (2), стлб. 171; 2-й счет, стлб. 506; Собко, стлб. 191.
[14] Покровский А. (2), стр. 53 и сл.
[15] «Список», № 32, 36, 40, 56, 69.
[16] «Выписки», № 6, 21, 22.
[17] «Список», № 25.
[18] Титов (2).
[19] Свенцицкий, рис. 52. О Ставровецком см. Бендасюк, стр. 55.
[20] Rooses, стр. 60.
[21] Свенцицкий, рис. 51; ср. рис. 39.
[22] Свенцицкий, рис. 44
[23] В этом позволительно видеть и отголосок давнего византийского приема изображать холмики с растениями у ног святых. Ср. Ebersolt, табл. XXXIII.
[24] Огієнко, стр. 136 и сл.
[25] Свенцицкий, рис. 116—117, 130 и сл.; ср. Ровинский (2), 2-й счет, стлб. 672.

[26] Либрович, стр. 176. Титов (2), стр. 139, публикует очень интересного «Давида» этого же времени, сидящего en face в интерьере. Это еще новый тип, впоследствии входящий в круг московской гравюры через Иверский монастырь.

[27] Muczkowski, № 329; Drzeworyty, № 119.

[28] «Список», № 28.

[29] «Список», № 30, 34, 35, 40, 42, 51, 54, 72, 76, 81, 91, 117, 119.

[30] «Список», № 33, 44, 48, 52, 55, 58, 59, 64, 66, 67, 71, 74, 77, 79, 84, 98.

[31] «Список», № 74.

[32] Ровинский (2), стр. 178; ср. Успенский (4).

[33] Ср. Грабарь, VI, стр. 374 и сл.

[34] Kondakov, табл. против стр. 173 и др.; Лихачев Н., II, табл. CCXXI; Некрасов (8), стр. 337.

[35] «Выписки», № 7, 10 и др. Ср. Ровинский (2), стлб. 177—178.

[36] «Список», № 29.

[37] Суслов.

[38] Уваров (1). Раньше символы располагали «по Иринею», теперь — «по Иерониму».

[39] «Список», № 31, 37, 45, 50, 57, 65, 70, 75, 83, 89, 101, 103, 104, 110, 115. Румянцев [см. Ровинский (2), стлб. 168] сообщает о двух описях гравюрных досок, поставленных в 1649 и в 1667 гг. По первой — в гипографии значатся две доски «Иоанна». Это может быть и старая доска из Евангелия Радишевского и не известная нам гравюра.

[40] О Бурцеве см. Покровский А. (2), стр. 67—68; Зернова (2).

[41] Книги Бурцева по нашему «Списку»: Канонник — № 53; Псалтыри — № 38, 42, 49; Апостол — № 47; Азбука 1637 г. — № 46.

[42] «Выписки», № 29, 30, 31; ср. Ровинский (2), стлб. 171—172, 178 и др.

[43] Reicke, стр. 56 и др. Школа в русской миниатюре: см. «Древнерусская миниатюра», табл. 87; Маркс, Н., стр. 10 и др.

[44] См., напр., 3-н, стр. 444; «Давид» из славянской Псалтыри, изданной в Венеции в 1638 г.

[45] «Список», № 61.

[46] Ровинский (2), стлб. 178; Собко, стлб. 14.

[47] «Выписки», № 32, 34, 39, 43.

[48] Elderkin (3).

[49] Ongania, стр. 53; Lieure, табл. 17, 26; Hess, рис. 1, 3 и др.; Bock (1) и др.

[50] Редин (1—2); «Древнерусская миниатюра», табл. 2, 41, 72 и др.; ср. табл. 11. Из неопубликованного материала: замечательное Евангелие Ленинской библиотеки, Е. 80 (1524 г.), л. 302, об., и др. Изображения «ветров» были и на стенах дворца Грозного. См. Забелин, I, стр. 156, 170.

[51] Миловидов, № 394; см. Свенцицкий, рис. 25.

[52] Кондаков (2), стр. 79—80; стенопись Лавры Афанасия, выполненная по указаниям знаменитого «Живописного Подлинника горы Афонской»

[53] Напр., Грабарь, VI, стр. 293; Лихачев Н., II, табл. CCCXXV; Mouratow, стр. 161; Некрасов (8), стр. 269.

[54] «Древнерусская миниатюра», табл. 50.

[55] Свенцицкий, рис. 139 (киевская триодь 1627 г.).

[56] «Выписки», № 36. Ср. Ровинский (2), стбл. 172, 173; 2-й счет, стлб. 542—543; Собко, III, стлб. 409.

[57] «Выписки», № 36, 41, 60, 65, 73, 74 и др. Ср. Ровинский (2), стлб. 179—180; 2-й счет, стлб. 2—3; Собко, стлб. 22—23; Успенский (4). Любопытно, что упоминаемая в связи с работой Аврамова книга Саввы Сторожевского иллюстраций не имеет; ее расписывали золотом (очевидно, только заставки).

[58] «Список», № 60. Повторения: «Список», № 63 (1647), 78, 80 (1652), 113 (1667).

[59] «Список», № 75. См. выше, прим. 42.

[60] «Выписки», № 37, 43, 44, 46—48. Ср. Ровинский (2), стлб. 173; 2-й счет, стлб. 270; Собко, II стбл. 341.

[61] «Список», № 82.

[62] «Выписки», № 45; ср. Ровинский (2), стлб. 179.

[63] «Список», № 85, 105, 127, 136, 140, 148, 156, 165.

[64] Успенский (1), (3); ср. Грабарь, VI, стр. 408

[65] См. Древности, М., 1909; Труды Комиссии по сохранению древних памятников, III, л. Г; фотографии Борщевского и др.; ср. Эдинг (2). В самом здании Печатного двора сохранился такой резной столб 1644 г. работы мастера Левка. Ср. также Соболев (2), табл. 21 и сл.

[66] Корш.

[67] Сахаров (4), Леонид (2).

[68] Огиенко, стр. 305 и сл., 375.

[69] «Список», № 95. Об авторстве «Рая» (Стефан Святогорец) и «Явлении... Иакова» (Епифаний Славинецкий) см. Прозоровский, стр. 408.

[70] «Список», № 99.

[71] Титов (2); Огиенко; Либрович, I; Свенцицкий и др.

[72] Ср. Lasareff; Кондаков (5).

[73] Собко, III, стлб. 16—17; ср. Ровинский (2), стлб. 180; 2-й счет, стлб. 507—508.

[74] Свенцицкий, стр. 27. Что касается икон — см. Грабарь, VI, стр. 351, 377 и 379 405 (изображение нагого аскета Василия Блаженного), Либрович, I, стр. 205.

[75] Зернова (2). Поразительна установленная ею выносливость иных заставок. Заставка № 298 употреблена была в 28 изданиях 130 раз. Все рекорды побивает заставка работы Кондратия Иванова из Триоди 1621 г. (Зернова, № 301, стр. 40) Эта заставка, хорошая и простая, была использована в 65 изданиях около 200 раз, т. е., при тираже в среднем в 1000 экземпляров каждого листа издания, она выдержала до 200 тыс. оттисков.

[76] Свенцицкий, рис. 47.

[77] «Выписки», № 52; ср. Ровинский (2), стр. 173, 179.

[78] «Выписки», № 50—51; ср. Ровинский (2), стлб. 173, 179; 2-й счет, 175. Об иностранных, в частности, польских, мастерах в Москве XVII века см. Jodkowski.

[79] Либрович, I, стр. 174; Свенцицкий, стр. 3, 13, 18, 22 и др.

[80] «Список», № 104.

[81] Некрасов (2), стр. 123.

[82] Ровинский (2), стлб. 21—22.

[83] Ровинский (2), стлб. 175; 2-й счет, стлб. 245—246.

[84] «Выписки», № 54.

[85] «Выписки», № 56. Этой выписки В. Е. Румянцев тоже не приводит

[86] Забелин, I, стр. 227 и сл. Первым московским портретистом, после Детерсона и Вухтерса, был бы С. Лопуцкий, который с «живства» писал «государеву персону» в 1661 г. См. Новицкий (2); Jodkowski. Ср. Грабарь, VI, стр. 414.

[87] Грабарь, VI, стр. 518 и сл.; ср. Сачавец. Е. С. Овчинниковой было указано на использование Пискатора в росписи церкви в Никитниках в 1653 г.

[88] Свенцицкий, рис. 5.

[89] Свенцицкий, рис. 143.

[90] Свенцицкий, рис. 149 и мн. др.

[91] Свенцицкий, рис. 132, 136, 169, 254, 293, ср. Scheffer.

[92] Свенцицкий, рис. 328, 333, 339.

[93] Об иконографии этих тем см. Буслаев, I, стр. 183 и др.; о ее развитии в общеевропейском плане иллюстраций к Библии — Springer, Tikkanen (1). Трактовка тем в византийском искусстве могла бы быть показана на таком изобильном материале, что он грозил бы увести очень далеко. Ср. Dalton (1), стр. 663 (Дафни), 240; Diehl, стр. 478, 506, 512, 538 и др.; Кондаков (2), табл. XXVII; Покровский Н. (2), стр. 148. Русские старые материалы: Покровский Н. (2), стр. 236 (Киев); «Русские древности», VI, стр. 119 (Корсунские врата), 82 (оклад иконы Владимирской богоматери; ср. Alpatoff). Фигуры Адама и Евы из «Грехопадения» стилистически ближе всего к византийской миниатюре, напр., к «Омилиям» Иакова Коккиновафского. Ср. Покровский Н. (3); Glück, табл. 71. Из западных образов, существующих в необозримом множестве, к Библии 1663 г. наиболее близка трактовка Адама и Евы в графике XVI века у Солиса и Аммана. См Kirchner, стр. 192 и сл.

[94] В порядке предварительного сближения укажем: для «Медного змия» — Biblia sacra, Venezia, 1606; Библия Feyerabendt, Frankfurt, 1589; Библия, Dresden, 1564; для «Изгнания из рая» — La Bible, Lyon, 1561, Jean de Tournes; Biblia sacra, Lyon, Rouille, 1566 и 1584 гг. и мн. др. Важно помнить, что «Медный змий» был написан на стенах Золотой палаты Кремлевского дворца. «Изгнание из рая» — на стене Грановитой. См. Забелин, I, стр. 162, 178. Армянская параллель — Baumstark (1).

[95] Забелин, I, стр. 231; ср. 755.

[96] Бюлер; Лукомский, стр. 346 и сл.; Попов, В.; Solovjev. Образ всадника — см. Strzygowski, (2), Смирнов и др. Оригинал рельефа, изданного Смирновым, см. Hind (4), III, табл. 210.

[97] Лакиер, стр. 230 и сл.; 282 и др.; Сахаров (4); признал в гербе изображение Алексея Михайловича также В. В. Стасов (3).

[98] Строев (I), № 128; (2), № 187; Ундольский, № 767.

[99] Этот вариант встречавшейся уже не раз оплетенной колонны имеет тоже давнее происхождение. Его находим в венецианских изданиях конца XV века, в неопубликованной рукописи Ленинской библиотеки, Е. 37 (1546 г.), и др. Ср. Ongania, стр. 68 и др. См. Эдинг (1), стр. 92,— колонны входа церкви Сретения в Ростове.

[100] Титов (2), стр. 342 и др. Эти переговоры продолжались еще в 1669 г., и даже в 1693 г. киевляне подносили московским высоким особам издание, выпущенное 70 лет назад. Ср. Харлампович, Эйнгорн.

[101] «Список», № 10.

[102] «Список», № 106. Композиция четырех фигур, расположенных попарно друг против друга, напоминает царские врата.

[103] «Список», № 110. На обороте гравюры с Иоанном Златоустом отпечатан «Иоанн Евангелист» Чирина — К. Иванова с доски Евангелия 1627 г. Гравюра Златоуста еще раз, в конце века, повторена в «Маргарите»; см. «Список», № 160 (1698 г.).

[104] «Список», № 108. Так книга называется в ее послесловии. Наша библиография ее учитывает обычно под именем первого автора ее — Григория Назианзина (Богослова).

[105] «Список», № 111. Повторения: «Список», № 126 (1678), 141 (1688), 146 (1692), 150 (1694), 164 (1699).

[106] Ровинский (2), 2-й счет, стлб. 1.

[107] Совпадением, в котором есть нечто загадочное, является употребление сплетений монограммы S. I. S. (в латинском начертании) на иконах, апробированных в начале XVIII века палатой Ивана Зарудного (его вензель?). См. Покровский (2), стр. 319. Буквы I2 (так!) встречаются (как цифра?) в гравюрах Синодика 1702 г.

[108] Собко, I_1 стлб. 227; ср. Свенцицкий, стр. 72.

[109] Свенцицкий, рис. 261; ср. Эйнгорн; львовский «Дамаскин» 1630 г. воспроизведен у Некрасова в 1937 г. (8); но последний автор ни слова не говорит о его сходстве с московским 1666 г.

[110] Свенцицкий, рис. 122. 157, 168—170, 182 (Киев), 221, 229 (Львов), 262 (Яссы). О воздействии русской и украинской книги и гравюры того времени на Румынию см. Bianu и Hodos.

[111] Ровинский (2), стлб. 173—175; 2-й счет, стлб. 466—467; ср. «Выписки», № 70—71, 75—76, 80, 83, 87—88.

[112] Ровинский (2), стлб. 179; 2-й счет, стлб. 116; Успенский (4), стр. 52—54. Ср. Буслаев, II, стр. 423 и сл.; Айналов (5).

[113] Покровский Н. (1); (2), стр. 398 и сл.

[114] «Выписки», № 57.

[115] «Выписки», № 59. В 1671 г. выходит Псалтырь с доской 1625 г.; надо предполагать, что Псалтырь с гравюрой Ф. Михайлова до нас не дошла. См. Ровинский (2), стлб.175—176. Для митрополита Павла Михайлов гравировал в 1675 г. некую «доску грушевую травчатую», возможно — для жалованной грамоты.

[116] «Выписки», № 58, 61; см. Ровинский (2), стлб. 176.

[117] «Выписки», № 62—63, 66—67, 69; см. Ровинский (2), стлб. 176; 2-й счет, стлб. 300.

[118] «Выписки», № 64; см. Ровинский (2), стлб. 180—181.

[119] «Выписки», № 68, 72. Ф. Е. Зубов был неграмотен, не в пример остальным мастерам XVII века; за Зубова постоянно расписывались другие. См. также Ровинский (2), стлб. 181; 2-й счет, стлб. 264—265; (4), стр. 136—137; Успенский (3—4); Грабарь, VI, стр. 444 и сл.; Kondakov, стр. 141. Ср. Забелин, I, стр. 228; II, стр. 178. Зубов был и портретистом и мастером рукописной книги.

[120] Ровинский (2), стр. 173—174. На следующий день после сдачи доски с Лукой Нефедьев получает задание «резать цка евангелист Марк». Подлинные документы не обнаружены.

[121] «Список», № 120

[122] «Список», № 121.

[123] Интересно отметить стилистическое сходство лиственной спирали с итальянским примером XVI века — орнаментальной полосой на фоне одного из портретов Ф. Сальвиати. См. Voss (1), I, стр. 241.

[124] «Список», № 124.

[125] Зернова (2).

[126] См. указания Ровинского и наших «Выписок» (о Паисии подлинные документы не обнаружены): 64 (Сидоревский), 78, 80 (Нефедьев), 62 (Иоасаф), 58, 61 (Корнилий).

[127] Лицо Луки очень напоминает миниатюру ананьинского Евангелия. См. прим. к гл. IV. «Лука» часто воспроизводился в печати XIX в. Ср. Собко, стлб. 22.

[128] Колонки обрамления «Луки» перевиты довольно реально нарисованным виноградом. Параллели имеются в рукописях XVII века (напр., «Чин коронования Федора Алексеевича», 1674 (?), причем ставшие вполне конкретными цветы на колоннах вызывают на сравнение аналогичную «Книгу, содержащую чин и поставление... царя Федора Иоанновича» (1584). Иноземные (английские) примеры — см. McKerrow

№ 250, 272—273 и др. Мотив уходит очень далеко — в средневековье Ломбардии [см. Porter (1)], позднюю античность [см. Strzygowski (4) и мн. др.]. Ср. также Церковно-исторические памятники, VII.

[129] «Список», № 122. Сведения о книгах, выходивших с 1678 по 1686 г., см. Прозоровский, стр. 170 и сл.

[130] Ср. Церковно-исторические памятники, табл. 77; Успенский (3).

[131] «Список», № 132.

[132] «Выписки», № 77; ср. Ровинский (2), стлб. 176—177; 2-й счет. стлб. 99

[133] «Список», № 133. Повторения: «Список», № 137 (1685), 142 (1688), 149 (1694), 161—162 (1698), 169 (1701),— в меньшем формате.

[134] «Список», № 144.

[135] Браиловский, стр. 47 и сл.

[136] «Выписки». См. Ровинский (2), стлб. 181—182; 2-й счет, стлб. 209—210; Успенский (4).

[137] «Список», № 137, 142 149, 157, 161, 162, 169.

[138] «Список», № 86.

[139] «Список», № 87.

[140] «Список», № 88, 90, 92—93, 111, 113.

[141] «Список», № 94, 96.

[142] «Список», № 109. О «змеином» посохе патриарха Никона см. Дьяченко, стр 205. О времени написания «Жезла» (18 мая — 13 июля 1666 г.) см. Майков, стр. 25.

[143] «Список», № 115, 119—120, 140, 144.

[144] «Список», № 132. См. Верюжский, стр. 605—607.

[145] «Выписки», № 79. См. Ровинский (2), стлб. 177.

[146] Румянцев (1).

ПРИМЕЧАНИЯ К VI ГЛАВЕ

[1] Напр. Hammann (2). Ср. «Барокко в России».

[2] Кристаллер; Audin; Bliss; Bock (3); Calot; Friedländer (2); Hind (3) и др.

[3] Арсений (2).

[4] «Списки», № 62.

[5] Стасов (1), стлб. 52 и сл.; Некрасов (2), (8); Зернова (4); специальная работа проф. М И. Фабриканта зачитана им в 1946 г. в НИИ ОГИЗ и на кафедре искусствоведения МГУ. См. Фабрикант.

[6] Ровинский (2), стлб. 182 и сл.

[7] Klingelschmitt; Thieme-Becker; Wurzbach; Delen.

[8] На авторство рисунков книги Вальгаузена указал М. И. Фабрикант. И. Т. де Брай был только гравером их. О J. de Gheyn см. Thieme-Becker; Wurzbach; Altena. Родосский (стр. 220) указывает на экземпляр «Учения», в котором перед текстом были вплетены «11 рыцарей» в гравюрах де Гейна. Нельзя сомневаться в том, что в «Учении» опубликованы те же самые гравюры, которые были использованы в прежних иноземных изданиях книг Вальгаузена. На них те же номера, те же иностранные надписи. Тем более удивительно, что во 2-м выпуске 2-го тома «Истории русской литературы» издания АН СССР, 1948 г. говорится дважды: «книга была напечатана... с гравюрами Благушина» (стр. 143) и далее: «Русский художник Благушин делает в Голландии (!)... гравюры на меди к книге... которая выходит затем в Москве в 1647 г.» (стр. 174).— Эти ошибки восходят к неточности А. И. Некрасова [см. Некрасов (8) стр. 346]: «в Голландии были сделаны по рисункам... Благушина гравюры»... — По одному рисунку Благушина была в Голландии сделана одна гравюра — титульный лист.

[9] Стасов (1), стлб. 53: Ровинский (2), стлб. 52—53.

[10] См. «Conciones et Orationes ex Historicis latinis excerptae», Лейден, 1649 (см. Willems, № 655; Соколов, № 149). О S. Savry см. Wurzbach. Не надо забывать, что обе сценки титулов книги Вальгаузена помещены в изданиях 1630 и 1616 гг., т. е. гораздо раньше, чем было задумано переиздание книги для России. Титулы французского и немецкого изданий Вальгаузена выполнены граверами, которых мы не знаем. И. Т. де Брай умер еще в 1623 г. Самая композиция и стиль миниатюрной сценки с кавалерийской схваткой восходят еще к Дюреру, к его книге о крепостях («Unterricht zur Befestigung...», 1527), и к Г. З. Бехаму. Схожие композиции встречаются в гравюрах книг Avila (см. Kiselev, стр. 32), у Антониссена (см. Beets), Периссена (см. Courboin, I, табл. при стр. 151). Ср. также Brun, табл. XXI. В XVII веке наиболее близок к нашему примеру по времени и по стилю рисунка пример Н. Кошена — изображение битвы при Рокруа в книге «Les mémorables journées», Paris, 1647; см. Duportal, табл. XXVIII. Ср. также Haestens H. La nouvelle Troye, Лейден, 1615; Chifflet P. Le siège de la ville de Breda, Antwerpen, 1631.

[11] Забелин, II, стр. 601, 607. Ср. Корот.

[12] Забелин, I, стр. 138, 201 (покупка Библии на латинском языке за 5 р.), 233 («Притчи из Библии, 4 резных листа немецких по 5 рублев за лист» у Голицыных); II. стр. 610 и др. Ср. Грабарь, VI, Сачавец и мн. др. Наблюдаются и обратные явления — меры, принимаемые церковью п р о т и в почитания западных религиозных гравюр; см. Покровский Н. (2), стр. 310.

[13] См., напр., «Выписки», № 18—19 (работы М. Осипова) и др.

[14] Корш.

[15] Ровинский (2), стлб. 184.

[16] Викторов (2); ср. Забелин, I, стр. 230 и др. Имя «Гутовский», а не «Гуртовский» установлено по документам ЦГАДА.

[17] О Благушине см. Успенский (4), стр. 33. Он работал главным образом над грамотами до 1666 г. Ср. Фабрикант. В книге «Избрание Михаила Федоровича» он «расписывал» золотом и серебром. См. Свирин (2), стр. 130.

[18] Jessen; ср. Schestag.

[19] Roettinger табл. 80. Параллелей к таким обрамлениям много; ср., напр., Hind (3), стр. 136, рис. 59.

[20] Funck; Nijhoff, Suppl.; Vorsterman, XXXVII (1529): «Humanae salutis Monumenta», изд. Plantin, Anvers, 1571. Из более поздних памятников графики ср. обрамление гравюр Kieser. Чисто западная, вполне конкретная рамка — венок из цветов — см. Gabillot.

[21] Розинский (3), стр. 424, № 1042.

[22] «Список», № 125, 129, 130, 131. Последние три книги вышли уже после смерти С. Полоцкого; они выпущены его душеприказчиком, знаменитым писателем С. Медведевым. См. Майков, стр. 76, 96, 150 и др.; Татарский, стр. 276, 303 и др.; Прозоровский, стр. 172, 186.

[23] Майков, стр. 96; Татарский, стр. 121, 303; «История русской литературы», II, 2, стр. 350.

[24] Карский, стр. 453 и др.

[25] Забелин, I, стр. 230: в 1680 (!) году резец Афанасий Зверев резал для государя на медных досках «всякие фряжские рези». Ровинский (2), 2-й счет, стлб. 242, перепечатал это указание, не обратив внимания на монограмму «Давида» и не догадавшись о тождестве этого Зверева с Трухменским. О последнем см. Ровинский (2), 2-й счет, стлб. 669 и сл.

[26] Об Ушакове как граверe см.: Филимонов; Ровинский (2) 2-й счет, стлб. 702 и сл.; Леман; Леонов; Грабарь, VI, стр. 442; Забелин, II, стр. 617. Ушаков в 1678 г. получает рубль для покупки «чернил составных с олифою чем печатать фряские листы». Заметим, что «7 смертных грехов» — копия с гравюры из книги «Упражнений» Лойолы.

[27] Попов (2), Ср. Розинский (2), 2-й счет, стлб. 643 и сл.

[28] Титов (2). Мы имели повод сблизить эту гравюру с нерусским «Давидом» из «Брашна» Иверского монастыря; см. выше, гл. V. Интересно, что в это же самое время, в 1679—1680 гг., другой нерусский мастер — П. Энглес — пишет о «новых хоромах» коломенского дворца «царя Давида» «из библеи и из розных книг словенских и латинских». См. Забелин, I, стр. 201, 225.

[29] Psalterium Davidis..., Lugduni, 1653; Willems, № 733; Соколов, № 472. Новейшее описание изданий Эльзевиров — см. Copinger. В старых московских библиотеках были труды Палладио и в подлинных изданиях. См. Белокуров, стр. CCCLXXXII.

[30] Сычев (3). Ср. Сычев (2); Нечаев (1) и особенно (2); Каргер (1); за самое последнее время — Е. Михайловский.

[31] Ср. Molsdorf, Kraus, Carrol и мн. др.; ср. Picture-Book of Alabaster Carvings, табл. 12.

[32] Strzygowski (1), Nordenfalk, Soper.

[33] Roscher, Pauly-Wissowa, Baumeister, Hermansen, Reinach. О мелкой пластике см. Максимова.

[34] Павсаний кн. VI, гл. 25, стр. 514—542 и прим. 1.

[35] Pollard (1); Kiessling; Johnson (1—2); McKerrow; Ferguson; Boffito Björkbom; Calabi (напр., табл. LXI).

[36] Белокуров, Татарский, Козловский, Погорелов, Покровский А. (1); интересные дополнения — Грабарь, VI, стр. 515—516; Белецкий стр. 29 и др.

[37] Geisberg, табл. 31; Roettinger, табл. 100. Гравюра приписывалась Гансу Фишеру. Ср. Krüss и Wehmer, табл. 78 («Марс», календарь на 1489 г.).

[38] Автор этой весьма редкой книги изобретатель логарифмов, Джон Нэпир, предсказывает в ней «конец мира» в годы 1678—1700.

[39] Укажем «Heroologia Anglica, 1620, где у ног «Мира» — девушки в длинной одежде, без обуви, с оливковой ветвью — изображен ягненок; «Odes of Horace», 1638, слева — «Лирика» с арфой в руке; «Essay of Drapery», 1635,— где «Мир» сидит о оливковой ветвью в одной руке и венком — в другой; с ягненком изображается «Humilitas», с рогами изобилия — Минерва и Диана. Ср. McKerrow, Ferguson и др.

[40] Напр.: Barclaii Argenis, 1630; Corpus Juris Civilis D. Gothofredi, 1663; Germania Antiqua, 1631; Emblemata... Goudani, 1626; Taciti Opera, 1620, и мн. др. В библиотеке Симеона Полоцкого имелся Тит Ливий, возможно, то издание, о котором речь идет ниже. См. Белецкий, стр. 30.

[41] Hind (4), табл. 136, 139, 140, 144, 147, 148, 157, 289; особенно — аллегорические фигуры, табл. 330 и сл. Ср. также Pittaluga, стр. 186; Boffito, рис. 1, 11—12, 16; Johnson (2), табл. I, IV, VII (сидящая фигура «Мира», с оливой и рогом изобилия); Duportal, табл. XI, XXIX, и мн. др. Интересно, что в 1533 г. известный гравер Ж. Дюве ввел в свои декорации по поводу въезда короля фигуру «Мира» в виде женщины в траурной одежде. См. Courboin, стр. 59.

[42] Noach.

[43] Haraeus, «Annales Ducum... Brabantiae», Антверпен, изд. дома Плантена, 1623. См. Funck, стр. 234, рис. 91; Dahl S., стр. 140, рис. 48. Гравюра принадлежит К. Галле. О нем см. Wurzbach. Рисунок Рубенса к этой гравюре — см. Bouchery, табл. 58, Euers № 91; Ср. № 1313 и др.

[44] Рисунок Сальвиати к этой композиции — Флоренция, палаццо Веккио. Античные моменты с аналогичным мотивом — см. Mattingly, II, табл. 23 и др.

[45] Ср. Reinach, I, стр. 43 и 163, 174, 221—225, 213, 215, 450—451, 454; II, стр. 193, 247 и мн. др. Необозримое число аллегорий включает сравнительно мало изображений «Мира». См. Rosher, Pauly-Wissowa, Strong. Необходимо указать и на изображение «Лета» в «Сне Полифила»; ср. Müntz, I, стр. 278. Об аналогичных мотивах в истории западного церковного искусства см. Witkowski.

[46] Мотивы «Войны» и особенно «Мира» в медалях и плакетках Возрождения необычайно часты. См. Зограф; Hill (1—2); Bode (2) и др. Они, безусловно, восходят к подлинным памятникам римской античности. Ср. Kraus II, стлб. 606; Mattingly. В частности, медаль Спинелли восходит к монетам эпохи Флавиев.

[47] Из всей огромной литературы о Рубенсе здесь позволительно назвать только работу Варшавской и публикующиеся гравюры с одной из арок и книжных работ Рубенса монографии Plantenga, стр XXXVII и Evers.

[48] Ровинский (2), 2-й счет, стлб. 670, № 19. Ср. Wurzbach.

[49] Wicklhoff, Ducati. Ср. Petersen, стр. 510, рис. 656 Из очень многих гирлянд итальянского Ренессанса укажем на примеры Venturi (2), стр. 576, 659, 709, 713 и др.

[50] Мотив стояния на одной ноге, опирающейся на выпуклую основу, имеет в эпоху Возрождения очень яркий пример в путти Донателло. См. Bode (1). Ср. Lanyi; Hind (4), III, табл. 191.

[51] Köditz, табл. 53

[52] Аналогии — в гравюрах «малых мастеров», напр. «Луна» [См. Singer; Bock (1), (3)], в рисунках — см. Bock (2), табл. 113; в творчестве Солиса, Лембке, Сандрарта [см. Bock (2), табл. 146, 158—159], В. Кея, Сустриса, Кандида [См. Benesch (1), стр. 127, 143, 178 и мн. др.]. Безусловно, близки аналогии с образами мастеров XVII века, напр. Феста, Кагера и др. [см. Simon, Nasse]. Ср. также Weale (образ «Мира» у П. Классинса из Брюгге).

[53] Напр., «Пан-иероглифизм» Фолькманна; см. Volkmann, Panofsky.

[54] Первый из всех ученых XIX в. на этот источник обратил внимание Ф. И. Буслаев (1). Из западных писателей — Doren, Praz, Sachsl, Hartlaub; из более ранних — Schlesinger. В советском искусствознании труды В. Лазарева и М. Алпатова.

[55] Буслаев и за ним особенно Редин (1), Айналов (1) и др.

[56] Ripa (изданий весьма много). На него особенно указывает и Буслаев (1).

[57] Elderkin (2). Ср. Roscher, Айналов (1) и др.; Panofsky (1), стр. 113.

[58] «Alciati Emblemata» сданы были издателю впервые в 1521 г., первое издание — 1531. О знаменитой книге см. Greene, Praz, Audin. Из подражаний наиболее интересен Junius (1565), анонимное английское издание «Emblems... expressed in sculpture by a person of quality», 1673.

[59] Martin (картины «Идеальной жены» М. Герартса).

[60] Svoronos.

[61] Johnson (2). О смысле типографских знаков, марок издательств ср. Cuching, Harman. И здесь в основе лежит изучение античности в ее малых формах (монеты, резные камни). Ср. Praz, стр. 31, 33, 61 и др.

[62] Pierio. О нем см. Praz. Второе издание книги, с тем же приложением,— Лион, 1595. Новое — Франкфурт, 1678.

[63] Camilli C. Imprese illustri, Venezia, 1566: Ruscelli J. Imprese, Venezia, 1584; Typotius Symbola, Pragae 1613. Ср. De Vries, Praz и др.

[64] В польской гравюре, напр., ягненок — символ терпения. См. Muczkowski, № 2321; ср. Адрианова-Перетц.

[65] Pierio, стр. 629; 2-е изд., стр. 574.

[66] Bieber, рис. 10; ср. стр. 30; Mattingly, II, № 530, стр. 114; № 760 и др.

[67] Cohen, I, стр. 359, № 38. В сохранившейся монете Вителлия «Virtus» попирает ногой шлем. Впервые встречаются «Honos» и «Virtus» на монетах Гальбы около 71 г. н. э.; уже в царствование Домициана их больше нет. Ср. Mattingly, I, № 255—257 и др.; Paul — Wissowa, VIII, стлб. 2292 и сл., Roscher, I, 2, стлб. 2709; VI, стлб. 338 и сл. Ср. Gnecchi.

[68] Cahier. Curieusités mystérieuses, стр. 129 и сл.

[69] Имеется в виду не черепаха, а кит; но текст говорит все-таки в данном случае точно: «аспидохелона» т. е. «змея-черепаха». В славянском переводе «Физиолога» (см. Карнеев, стр. 270): «есть кит в море, аспидохелом нарицается» (ср. Александров, стр. 29). В эфиопском переводе «Физиолога» вставлено примечание, что «черепаха» есть глава всех змей (см. Карнеев, стр. 272). «Хелону», т. е. черепаху, в миниатюрах Козьмы Индикоплова у нас в XVI веке изображали в виде большого морского зверя, вроде тюленя. См. Редин (2). «Древнерусская миниатюра», табл. 87. В списке изображений, которые считались нужными для внесения в «потешную книгу» царевича Алексея в 1664—1665 гг., значится и черепаха. См. Забелин, II, стр. 174; Pauly-Wiissowa.

[70] См. Чтения Общества истории и древностей российских, 1846, № 3. Об авторстве «Оглавления» см. Прозоровский.

[71] Публикации библиотек митрополита Павла и Епифания — см. Временник, V, 1850 (В. М. Ундольский), Сильвестра Медведева — см. Временник, XVI, 1853 (И. Е. Забелин). Ср. Белокуров, Погорелов, Покровский (2), Верюжский, Н. Попов. Автору данного исследования принадлежит экземпляр книги с автографом С. Медведева «Officium Mariae Virginis», Romae, 1644, с титулом в обрамлении, отчасти напоминающем «Историю о Варлааме».

[72] С. М. Браиловскому принадлежат рецензии на «Новые исследования о С. Полоцком» (Воронеж, 1897), Помимо указанных трудов, см. Козловский; Прозоровский; Гудзий; История русской литературы; Еремин; Белицкий (1—2); «История русской литературы», II, 2, гл. X.

[73] Максим Грек, стр. 402.

[74] Татарский, стр. 127.

[75] Татарский, стр. 323.

[76] Временник, XVI, стр. 66.

[77] Временник, V, стр. 65.

[78] Временник, V, стр. 79.

[79] Kircheri A. Interpretatio Hieroglyphica, Romae, Varesius, 1666.

[80] Татарский, стр. 237; Майков, стр. 135; интересен завет С. Полоцкого: «Книги историй возлюби читати». См. Белецкий (1), стр. 4. О русско-турецкой войне см. Смирнов Н.

[81] Майков, стр. 139 и сл.

[82] Доброклонский. О русских рисунках собрания Виниуса подготовляет исследование проф. Н. Р. Левинсон.

[83] Коллинс, стр. 39.

[84] Впервые употреблена такая надпись, заменяющая вязь, в Триоди 1656 г., напечатанной, как предполагает А. С. Зернова, для приехавших в то время в Москву греческих иерархов. См. Зернова (2), стр. 6.

[85] Benesch (1), стр. 299 и сл. Ср. Bock (3), стр. 398 (Сафтлевен). Из гравированных сборников эмблем — Hugo, Pia Desideria, 1659, и мн. др. Проф. Н. Р. Левинсон в неопубликованном еще труде о русских рисунках так называемой «Книги Виниуса» (см. Доброклонский) указал на П. ван дер Борхта, чьи гравюры бытовали у нас в XVII веке. Можно указать на сборники видов Амстердама и других городов в библиотеках Москвы XVII века. См. Белокуров, стр. 38, 70, 74, 315 и др.

[86] Свенцицкий, рис. 68. Некрасов (8), стр. 362, неточно считает, что маленькая безволосая фигурка идола на этой гравюре изображает Афродиту.

[87] Отдел рукописей Ленинской библиотеки, Никиф. 491. Сборник включает в свой состав, помимо «Истории о Варлааме», еще и другие повести морализующего и жанрового характера. Ср. Забелин, II, стр. 171.

[88] Nersessian; Stefanescu. Первое европейское печатное издание вышло в Аугсбурге у Г. Цайнера в 1477 г. В Московской синодальной библиотеке было 2 экземпляра «Жизни Варлаама и Иоасафа» на греческом языке. См. Белокуров, стр. GDL XXIX. Русский образцовый перевод в новом академическом издании — см. «Повесть о Варлааме». Ср. также Орлов (1), Иоффе и др.

[89] Ровинский (2), 2-й счет, стлб. 669, № 13; Либрович, I, стр. 201 (на стр. 205 правильно).

[90] Piscator. Theatrum Biblicum. 1650, табл. 1. Из остальных малых сцен наиболее близка к Библиям начала XVI века сценка из Апокалипсиса. Среди многих аналогий более позднего времени укажем на издание Mallery. Peccati Fomes (Антверпен, б. г.); см. Funck, рис. 86. Бросается в глаза отсутствие в рамке «Обеда»

сцен страстей. В силу этого не так много совпадений с тематикой росписей дворцов XVII века; общей темой является везде «Вход в Иерусалим». См. Забелин, I, стр. 190, 194, 196—198 и др. Для «Страшного суда» некоторую аналогию дает старая итальянская гравюра; см. Hind (4), III, табл. 204.

[91] Ровинский (2), 2-й счет, стлб. 285 и сл., 543 и сл.; Собко, II, стлб. 463 и сл.: ср. Свенцицкий; Попов (2).

[92] Буслаев (2), II стр. 423 сл. и мн. др.

[93] Грабарь, VI, стр. 440, прим. 2.

[94] Ровинский (2), 2-й счет, стлб. 703. В Отделе бытовой иллюстрации Гос. Исторического музея, возможно, этот самый рисунок найден М. И. Дубовской. Это — дополненная пером гравюра резцом В. Андреева, изображающая Зосиму и Савватия.

[95] Успенский (4), II, стр. 367: «указал в книгу Обед Духовный начальный лист на бумаге по знаменке Симона Ушакова пройти углем иконописцу, доброму мастеру, для наклейки на медную дщицу и отдать тот лист в Палату книг печатного дела». 7189 (1680), декабря 3.

[96] Майков, стр. 58—59.

[97] Она восходит к изображению книг на престолах под киворием в мозаиках Равенны, иконографически к так называемой «Этимасии». Ср. Kraus, I, стр. 432—3.

[98] «Похвала книге», стр. 25 и сл.; Сидоров (2).

[99] Любопытная аналогия — в упомянутом (выше, прим. 60) английском сборнике эмблем 1673 г., табл. 11: здесь изображен посвященный «Юности» стол, на нем книга, свеча, часы. Стол нарисован тоже в обратной перспективе.

[100] Saavedra (Fayardo). Idea Principis, Брюссель, 1649, табл. 1 (гравюра на меди J. Sadeler II). Издание имеется в двух форматах — листовом и карманном.

[101] «La Sainte Bible», I — II, Leyde, Elzevier, с гравюрами А. Блотелинга. Willems, № 1402; Соколов, № 67. См. Белокуров, стр. 38, CCCLXX.

[102] «Список», № 150. Ср. Ровинский (2), 2-й счет, стлб. 12—14; Собко, I, стлб. 154—156 (Собко и Фабрикант приписывают В. Андрееву выполнение упомянутой выше копии с титульной рамки Г. Благушина); Троицкий, стр. 1—4; Орешников. Ни один из данных авторов не знает «Иоанна Воина» — гравюры, полностью подписанной В. Андреевым. Открыта она неутомимой А. С. Зерновой.

[103] «Список», № 138. См. Майков, стр. 127 и сл.; Ровинский (3), III, стр. 8—38; IV, стр. 520—522 и др. «История русской литературы», II, 2, стр. 351 сл.; обычно насчитывают 3 издания.

[104] «Список», № 151.

[105] «Список», № 154.

[106] Ровинский (2), стр. 60—61; (3), стлб. 401 и сл. Майков, стр. 131, указывает на Acolastus, Hoc est de Filio Prodigo Comoedia, изд. 1529 г.

[107] Ровинский (2), стлб. 262; приводимые в «Истории русской литературы», II, 2, стр. 353, имена мастеров не подтверждены документально. Только один лист русской станковой гравюры XVII в., «Отечество» С. Ушакова, может быть назван офортом и только предположительно; все остальные гравюры на металле у нас выполнялись резцом или сухой иглой.

[108] Ровинский (2), стлб. 96 и сл.; Браиловский; Тарабрин; Шемшурин; Маркс.

[109] Ровинский (2), стлб, 24 и сл., 2-й счет, стлб. 374—375; (3), стлб. 3 и сл.. 40 и др.; Голлербах.

[110] Стасов (1), стр. 34 и сл.

[111] «Книга в России», I; Либрович, II; Пекарский, I.

[112] «Список», № 163.

[113] С «Тайной вечерей» в гравюре интересно сопоставить одновременную икону работы Ивана Ушака. См. Каргер стр. 123.

[114] Свенцицкий, рис. 376 (Служебник 1691, повторено в Евангелии 1697 г.).

[115] «Список», № 168.

[116] Galacinski, табл. 86; ср. Estreicher, VIII, стр. 233. Еще более ранний пример с аналогичной псалтырной цитатой см. Nijhoff, I, табл. 22, 23. Ср. Адрианова-Перетц, стр 57.

[117] «Список», № 155.

[118] Харлампович; Эйнгорн; «История русской литературы» и др.

[119] «Список», № 165—173. Многие издания существуют в различных вариантах. Родосский (№ 416) описывает Апостола 1699 г. с одной только гравюрой, Пекарский — с четырьмя. Неточно описание Нового завета 1702 г. у Пекарского (№ 49, стр. 56); у Родосского — только ссылка на это описание.

[120] Свенцицкий, стр. 72; Ровинский (2), 2-й счет, стлб. 702, 165, 234 («Завадов»), 265 и сл. Ср. Попов (2), Маслов (1—2).

[121] «Выписки», № 89; Ровинский (2), стлб. 177; 2-й счет, стлб. 9.

[122] Ровинский (2), стлб. 177; 2-й счет, стлб. 534.

[123] Ровинский (2), стлб. 182; 2-й счет, стлб. 318—320.

[124] Пекарский, № 66; ср стр. 86; Родосский, № 15, 17.

[125] Пекарский, № 73; Родосский, № 20.
[126] Каратаев, № 1209; Родосский, № 16; Пекарский, стр. 86.
[127] Родосский, № 26; Пекарский, стр. 123.
[128] Пекарский, № 50, 122.
[129] Ровинский (3), стлб. 301 и сл.
[130] См. Успенский (3); Свирин (2).
[131] Ровинский (2), 2-й счет, стлб. 670, № 21. Цветочная рамка имеет аналогии в миниатюрах портретов «Чина коронования» 1676 г. Ср. Трутовский (из Титулярника 1672 г.); Лихачев Н., II, табл. CCCCXVII и сл.
[132] Ровинский (2), 2-й счет, стлб. 645, № 3.
[133] Ср. Кузмин — о воздействии гравюр на орнаментику церковных интерьеров.
[134] «Список», № 177. Ср. «Арифметика»; о Магницком см. Галанин, Гнеденко.
[135] Миловидов; Abramowicz; Некрасов (8), стр. 325.
[136] Русские миниатюры, о которых идет речь, воспроизведены Успенским (4) I № 73—4 и в «Житии Аввакума» М., 1936. Похожа женщина заставки и на «сивилл», самые знаменитые из которых находятся в рукописной книге 1672 г. в Отделе рукописей Ленинской библиотеки. См. Свирин (2). Ср. также Goldsmith.
[137] Семенников.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ, ЦИТИРУЕМОЙ В ПРИМЕЧАНИЯХ В СОКРАЩЕННОМ ВИДЕ

(После каждого наименования в квадратных скобках указаны главы данной работы, в которых главным образом использована книга или статья)

А. РУССКИЙ АЛФАВИТ

Адрианова-Перетц В. П. Очерки поэтического стиля древней Руси. М.—Л., 1941. [VI]

(1) Айналов Д. В. Эллинистические основы византийского искусства. СПб., 1900. [I]

(2) Айналов Д. В. Фресковая роспись храма Успения Богородицы в Свияжском мужском богородицком монастыре. Древности, XXI, 1906. [III]

(3) Айналов Д. В. Очерки и заметки по истории древнерусского искусства. СПб., 1909. [I]

Александров А. Физиолог. Казань. 1893. [III, VI]

Алпатов М. В. Царьградские миниатюры Апостола 1072 г. Труды Ин-та археол. и искусствознания РАНИОН, II. М., 1928. [I, III]

«Арифметика» Магницкого. Точное воспроизведение подлинника. Изд. П. Баранова, М., 1914. [Вв., VI]

(1) А(рсений)й, иеромонах. Описание славянских рукописей св. Тр.-Сергиевской лавры. М., 1878. [II—III]

Архив Юго-Западной России, 1, т. X. Киев, 1904. [III]

Арциховский А. В. Древнерусские миниатюры как исторический источник. М., 1944. [Вв., I, IV]

(1) Базилевич К. В. Образование русского национального государства. М., 1946. [III]

(2) Базилевич К. В. История СССР. Изд. Высш. партшколы, М., 1946. [III, VI]

Барков И. В. Мотивы русского орнамента XI—XVI вв. М., б. г. [II]

Барокко в России. Труды Секции пространственных искусств ГАХН, I. М., 1926. [V—VI]

Бас И. Иван Федоров. «Жизнь замечательных людей», М., 1940. [Вв., III]

Бахрушин С. В. Иван Грозный. М., 1942. [II]

(1) Белецкий А. И. Стихотворения С. Полоцкого на темы из всеобщей истории. Харьков, 1914. [VI]

(2) Белецкий А. И. Повествовательный элемент в «Вертограде» Полоцкого. «Сборник статей... А. С Орлову».

Белокуров С. А. О библиотеке Московских государей. М., 1898. [VI]

Бендасюк С. Ю. Общерусский первопечатник Иван Федоров. Львов. 1934. [III]

Берков П. Н. Несколько замечаний о деятельности Ивана Федорова и его предшественников. «Иван Федоров первопечатник», Л., 1935. [II—III]

Бобринский А. А. Народные русские деревянные изделия, XII. М., б. г. [II]

Богуславский Г. К. Замечательный памятник древней смоленской письменности XIV в. Древности, XXI, 1906. [I—II]
Большаков Н. С. Московская фигурная гравюра. М., 1927. [Вв., II—IV]
Брайловский С. Н. Один из «пестрых» XVII столетия. Зап. имп. Акад. Наук, VIII (по историко-филологич. отд., V). СПб., 1902. [V]
Будовниц Н. У. Русская публицистика XVI века. М. 1947. [V]
Булгаков Ф. И. Иллюстрированная история книгопечатания. СПб., 1889. [III—V]
Буслаев Ф. И. Мои досуги. I—II, М., 1836 [V]
Буслаев Ф. И. Сочинения по археологии и истории искусства, I—III. СПб., 1908 1910, 1930. [Вв, I—VI]
Бутовский В. И. История русского орнамента с X по XVI столетие по древним рукописям. М., 1870. [III]
Буш В. В. История книги. Пг., 1923. [Вв., III]
Бюлер Ф. Снимки древних русских печатей. М., 1880. [III, V]
Варшавская М. Я. Рубенс и его картины в Эрмитаже. Л., 1940. [VI]
Верюжский В. Афанасий, архиепископ Холмогорский. СПб., 1908. [V]
(1) Викторов А. Е. Не было ли в Москве опытов книгопечатания прежде первопечатного «Апостола» 1564 года. Труды III археол. съезда. Киев, 1878. [Вв., II]
(2) Викторов А. Е. Описание записных книг и бумаг старинных Дворцовых приказов, 1673—1725, I—II. М., 1883. [V]
Виппер Р. Ю. Иван Грозный. М., 1944. [I]
Воецца С. В. Идейно-художественный анализ книжных орнаментов, автореферат диссертации. Львов, 1949. [III, V]
(1) Владимиров П. В. Доктор Франциск Скорина. Памятники древней письменности, СПб., 1888 [Вв., II]
(2) Владимиров П. В. Начало славянского и русского книгопечатания в XV и XVI вв. Чтения в Истор. о-ве Нестора-летописца, 1894. [Вв., I]
Временник имп. Общества истории и древностей российских, V, XVI, 1850, 1853. [VI]
Выставка древнерусского искусства. М., 1913. [II—III]
Галанин Д. Д Магницкий и его арифметика. М., 1915. [VI]
Георгиевский В. [Т.] Евангелие 1532 г. архиепископа Новгородского Макария, хранящееся в Пафнутьевском Боровском монастыре. Светильник, 1915, 1. [II]
Георгиевский Г. П. Памятник древнего русского искусства. Зап. Отд. рукописей Всес. биб-ки им. В. И. Ленина, вып. 6, М., 1940. [IV]
(1) Гераклитов А. [А.] Три издания без выходных листов. Из библиотеки Саратовского университета. Уч. зап. Саратовск. гос. ун-та. 1926. [Вв., II]
(2) Гераклитов А. [А.] До биографії О. М. Радишевского. Бібліологични вісти, Київ, 1926. [Вв., IV]
Гнеденко Б. В. Очерки по истории математики в России. М., 1946. [VI]
Голлербах Э. Ф. История гравюры и литографии в России. М.—Пб., 1923. [Вв., III]
Голубец Н. Графика друків Івана Федоровича. Стара Україна. Львів, 1924. [Вв. III]
Горский А. и Невоструев К. Описание славянских рукописей Московской синодальной библиотеки, отд. I. М., 1855. [II]
Грабарь И. Э. История русского искусства, VI. М., 1913. [V—VI]
Греков Б. Д. Хозяйственный кризис в Московском государстве в 70—80-х годах XVI в. Вопросы истории, 1945, 11. [IV]
Грузинский А. С. Пересопницкое Евангелие. Искусство, Киев, 1911. [II]
Гудзий Н. К. История древней русской литературы. М., 1945. [III, VI]
Доброклонский М. В. «Книга Виниуса». Памятник русского собирательства XVII—XVIII вв. Изв. АН СССР, 1929. [VI]
Документы, касающиеся древней Виленской русской типографии Луки Мамонича. Литовск. епарх. вед., 1883. [IV]
Долгов С. О. Архангельская Псалтырь, «Древности», XXI, 1906. [II]
Дополнения к актам историческим, собранным Археографической комиссией. СПб, 1846. [II]
Древнерусская миниатюра. 100 листов миниатюр с описанием и статьями М. Владимирова [Алпатова] и Г. П. Георгиевского. М., 1933. [Вв., I—VI]

Дьяченко Г. Полный церковно-славянский словарь. М., 1900. [IV]
Евгений, митрополит. [Болховитинов Е. А.] Словарь исторический о бывших в России писателях духовного чина. СПб., 1818. [Вв., III]
Еремин И. П. Поэтический стиль Симеона Полоцкого. Труды отдела древнерусской литературы Ин-та литературы АН СССР, VI, л. 1948. [VI]
Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. М., 4-е изд.; т. I—1918, т. II—1915. [IV—VI]
Здобнов Н. В. История русской библиографии, I—II, М., 1944, 1947.
(1) Зернова А. С. Памятник нижегородской печати 1613 г Сб. Публ. биб-ки СССР им. Ленина, I, М., 1928. [Вв., V]
(2) Зернова А. С. Орнаментика книг московской печати XVI—XVII веков. М., 1940 и сл. (рукопись). [II—VI]
(3) Зернова А. С. Начало книгопечатания в Москве и на Украине, М. 1946. [Вв., II—III]
(4) Зернова А. С. Старопечатные книги Библиотеки как исторические памятники русской культуры. Сб. «80 лет на службе науки и культуры нашей родины», М., 1943. [II, VI]
З-н И. Венецианские издания. Искусство и печатное дело, Киев, 1910. [II]
Зограф А. Н. Строгановский дворец-музей. Итальянские медали. Пб., 1922. [VI]
Иван Федоров первопечатник. Изд. АН СССР, М.—Л., 1935. [Вв., II—III]
Иванов Д. Д. Германское искусство эпохи Возрождения в быте древней Руси. Сб. Оружейной палаты, М., 1925. [II—III]
Иконников В. С. Максим Грек и его время. Л., 1915. [II]
Иконописный подлинник новгородской редакции... XVI века. Сб. на 1873 г., изд. О-вом древнерусск. искусства, М., 1873. [V]
Ильин М. А. Русское зодчество XVI столетия. Сообщ. ИИМК, XIII, 1946. [II—III]
Иоффе И. И. Русский Ренессанс. Уч. зап. Лен. гос. ун-та, сер. филолог., вып. 9. Л., 1945 [III—IV]
История культуры древней Руси, т. I. Под ред. Н. Н. Воронина, М. К. Каргера и М. Д. Тихоновой. Изд. АН СССР, М.—Л., 1948. [Вв., III, V]
История русской литературы, т. II,, ч. 1—2. Под ред. академика А. С. Орлова, В. П. Адриановой-Перетц, Н. К. Гудзия. Изд. АН СССР, М.—Л., 1945—1948. [Вв., II, VI]
История СССР под ред. А. М. Панкратовой, I—III, М., 1949. [Вв., V—VI]
(1) Калайдович К. Иван Федоров Вестник Европы, 1813. [Вв., III]
(2) Калайдович К. Библиографическое известие о Евангелии учительном, напечатанном в Заблудове. 1569 года. Сев. арх., 1823. [III]
(1) Каратаев И. [П.] Хронологическая роспись славянских книг, напечатанных кирилловскими буквами, СПб., 1861. [Вв., VI]
(2) Каратаев И. [П.] Описание славяно-русских книг, напечатанных кирилловскими буквами, 1491—1730. СПб., 1878 (1-е изд.), 1883 (2-е изд.). [Вв., V]
(1) Каргер М. К. (статья в сб. «Матер. по русск. искусству», Л. 1928. [V—VI]
Карнеев А. Материалы и заметки по литературной истории Физиолога, СПб., 1890. [III, VI]
Карский Е. Ф. Очерк славянской кирилловской палеографии. Варшава. 1901. [II]
Кеппен П. Хронологическая роспись первопечатным славянским книгам. Библиографич. листы, СПб., 1825. [Вв.]
Клейн В. [К.] Иноземные ткани, бытовавшие в России до XVIII века. и их терминология. Сб. Оружейной палаты, М., 1925 [II, V]
Книга в России. Под ред. В. Я. Адарюкова и А. А. Сидорова, т. I. М., 1924. [Вв., I—VI]
Кожина Ю. А. Одно из художественных течений в русской живописи XVI—XVII вв. «Русск. искусство XVII в.», Л., 1929. [V—VI]
Козловский И. Сильвестр Медведев, Киев, 1895. [VI]
Коллинс С. Нынешнее состояние России. Пер. П. Киреевского. Чтения О-ва истор. и древн. росс., 1846. [VI]
(1) Кондаков Н. П. История византийского искусства и иконографии. Одесса, 1876. [Вв., I]

(2) Кондаков Н. П. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902. [II]
(3) Кондаков Н. П. Археологическое путешествие по Сирии и Палестине. СПб., 1904. [II]
(4) Кондаков Н. П. Изображение русской и княжеской семьи в миниатюрах XVI века. СПб., 1906. [II]
(5) Кондаков Н. П. Иконография богоматери, тт. I—II. СПб., 1914—1915. [I—II]
(6) Кондаков Н. П. Древности Константинополя. «Светильник», 1915, V—VIII. [II]
Копержинський К. Острозька друкарня в Острози..., Бібліогічні Вісти, Київ, 1924. [IV]
Короткий В. Очерк сношений Московского государства с республикой Соединенных Нидерландов до 1631 г. Сб. русск. истор. о-ва, 1902. [III, VI]
Корш Е. Ф. Русское серебряное дело XVII в. и его орнаментика. «Старые годы», 1909, VII—IX. [V—VI]
Кривин М. М. Указатель литературы по полиграфии, 1, 1941. [II]
Кристеллер П. История европейской гравюры. Пер. А. С. Петровского, М., 1939. [II, V—VI]
Кузьмин Е. От XVII к XVIII веку. «Старые годы». 1909, VII—IX. [V—VI]
(1) Лазарев В. Н. Никодим Павлович Кондаков (1844—1925). М., 1925. [I]
(2) Лазарев В. Н. История византийской живописи. I—II, М., 1947—1948.
Лакиер А. Русская геральдика, I—II. СПб., 1856. [V]
Лаппо И. И. К истории русской старопечати. Сб. Русск. ин-та, 1, Прага, 1929. [IV]
Леман И. И. Гравюра и литография. СПб., 1913. [Вв., III, VI]
(1) Леонид, архимандрит. [Кавелин Л. А.] Евангелие, напечатанное в Москве в 1564—1568 гг. Памятники древней письменности, 1882. [II]
(2) Леонид, архимандрит. [Кавелин Л. А.] Типография Оршинского, Кутейнского и Иверского Валдайского монастыря с 1630 по 1665 г. Вестн. о-ва древнерусск. искусства, 1874. [V]
(3) Леонид, архимандрит. [Кавелин Л. А.] Сведения о славянских рукописях, поступивших из книгохранилища Троицкой лавры в Библиотеку Троицкой семинарии, I—II. М., 1887. [II]
Леонов А. И. Симон Ушаков. Массовая библиотека, изд. «Искусство», М., 1945. [Вв., VI]
Лесючевский В. Некоторые змеевики в собрании художественного отдела Гос. Русского музея. «Матер. по русск. искусству», Л., 1929. [II]
Либрович С. Ф. История книги в России, 1. СПб., 1913. [Вв., II—VI]
Лихачев Д. С. Национальное самосознание древней Руси. М., 1945. [III]
Лихачев Н. П. Материалы по истории русского иконописания. I—II. СПб., 1906. [I, V]
Лукомский В. К. Гербы государственные и императорского дома. «История... сената», СПб., 1911. [V]
Любич-Романович В. Сказания иностранцев о России в XVI и XVII веках. Сын отечества, 1842. [II—III]
Майков Л. Н. Очерки из истории русской литературы XVI и XVII столетия, СПб., 1889. [VI]
(1) Макаренко Н. [С.] Путевые заметки и наброски о русском искусстве, 1. СПб., 1914. [II]
(2) Макаренко Н. [С.] Орнаментация украинской книжки XVI—XVII ст. Киев, 1926. [Вв., III]
Максим Грек. Сочинения, изданные при Казанской духовной академии, 1. Казань, 1860. [VI]
Максимова М. И. Античные фигурные вазы. М., 1916. [VI]
Маневский А. Д. Возникновение книгопечатания на Руси. М., 1939. [Вв.]
Маркс Н. К азбуке конца XVII в., из собрания А. И. Успенского, изданной Московским археологическим институтом. М., 1909. [V—VI]
(1) Маслов, С. И. Українська друкована книга XVI—XVIII вв. Київ, 1925. [Вв, III—V]

(2) Маслов С. И. Друкарство на Україні в XVI—XVIII ст. Бібліологичні вісти. Київ, 1924. [Вв.]

Материалы для истории письмен... Петрова, Клина, Меншикова и Буслаева. М., 1855. [II]

Миловидов А. И. Старопечатные славяно-русские издания, вышедшие из западно-русских типографий XVI—XVIII вв. М., 1908. [Пред., IV]

Михайловский Б. В. и Пуришев Б. И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи. М.— Л., 1941. [II, V—VI]

Михайловский Е. В. О национальных особенностях московской архитектуры конца XVII в., автореферат диссертации. М., 1949. [V—VI]

Муратов П. П. Древнерусская живопись в собрании И. С. Остроухова. М., 1914. [I, V]

Мясоедов В. Кратиры Софийского собора в Новгороде. Сб. «Д. В. Айналову», СПб., 1915. [II]

Нарбеков В. Орфей в древнехристианском изобразительном искусстве. Казань, 1900. [III]

(1) Некрасов А. И. Конспект курса истории древнего русского искусства. М., 1917 [Вв., III]

(2) Некрасов А. И. Книгопечатание в России в XVI и XVII вв. «Книга в России», 1, М., 1924. [III—V]

(3) Некрасов А. И. Очерки декоративного искусства древней Руси. М., 1924. [III, V]

(4) Некрасов А. И. Древнейшая русская гравюра. «Гравюра и книга», М., 1924 [II]

(5) Некрасов А. И. Возникновение московского искусства. М., 1929. [I—II]

(6) Некрасов А. И. Ориентализм в первопечатном московском орнаменте. Труды секции археологии РАНИОН, IV, М., 1928. [II—III]

(7) Некрасов А. И. Первопечатная русская гравюра. «Иван Федоров первопечатник», Л., 1935. [III]

(8) Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937. [Пред., II—VI]

(1) Нечаев В. Н. Симон Ушаков. «Изобразительное искусство», Л., 1927. [VI]

(2) Нечаев В. Н. Нутровые палаты в русской живописи XVII в., «Русское искусство XVII в.», Л., 1939. [II—VI]

(1) Никольский В. А. История русского искусства, I, М., 1915. [Вв., III]

(2) Никольский В. А. История русского искусства, Берлин, 1923. [Пред. III]

(1) Новицкий А. П. История русского искусства, I—II, М., 1903. [Вв., III]

(2) Новицкий А. П. Парсунное письмо в Московской Руси Старые годы, 1909, VII—IX. [V]

(1) Огієнко І. Друкар волиняк О. Радишевський. Духовна бесіда. Варшава, 1924. [IV]

(2) Огієнко І. Історія українського друкарства, 1. Львів, 1925. [Вв. III—V]

(1) [Олсуфьев Ю. А.] Опись икон Троице-Сергиевой лавры. Сергиев, 1920. [V]

(2) [Олсуфьев Ю. А.] Опись лицевых изображений и орнамента книг ризницы б. Троице-Сергиевой лавры. Сергиев, 1921. [I, IV]

(3) [Олсуфьев Ю. А.] Опись древнего церковного серебра б. Троице-Сергиевой лавры. М., 1926. [III]

Орешников А. В. Фряжских резных дел мастер, серебреник и медальер конца XVII века Сб. Оружейной палаты, М., 1925. [VI]

(1) Орлов А. С. Переводные повести феодальной Руси. Л. 1934. [III, V]

(2) Орлов А. С. К вопросу о начале печатания в Москве. «Иван Федоров первопечатник», Л., 1935. [II—III]

(3) Орлов А. С. Древняя русская литература XI—XVII веков М.— Л., 1945. [II—III]

Павлуцкий Г. [Г.] Орнамент пересопницкого Евангелия, Искусство, Киев, 1911. [II]

Павсаний. Описание Эллады. Пер. Г. Янчевецкого. СПб., 1887—1889. [VI]

Пакуль Н. М. Книга. Харьков, 1923. [Вв.]

Пекарский П. Наука и литература в России при Петре Великом, II. Описание славяно-русских книг и типографий 1698—1725 гг. СПб., 1862, [Пред., VI]

(1) Петров Н. И. Миниатюры и заставки в греческом Евангелии XIII в. «Искусство», Киев, 1911. [II]
(2) Петров Н. И. Южно-русские иконы. Искусство в южной России, Киев, 1913. [V]
Пичета В. И. Друк на Беларусі у XVI і XVII сталецьцях. «Чатырасотлецьце беларускаго друку», Менск, 1926. [III, V]
Повесть о Варлааме и Иоасафе. Пер. академика В. Р. Розена. М., 1947. [VI]
[Погорелов В.] Библиотека Московской синодальной типографии, ч. II. Печатные книги, вып. 1. Иностранные книги XV и XVI вв. М., 1903. [V—VI]
(1) [Покровский А. А.] Библиотека Московской синодальной типографии, ч. II. Печатные книги, вып. 2. Иностранные книги XVI в. М, 1912. [V—VI]
(2) Покровский А. А. Печатный московский двор в первой половине XVII века. Древности, XXIII, 1914. [V]
(1) Покровский Н. В. Лицевой иконописный подлинник Антониева-Сийского монастыря. СПб., 1895—1898. [V—VI]
(2) Покровский Н. В. Очерки памятников христианского искусства и иконографии. СПб., 1910. [I, VI]
(3) Покровский Н. В. К иконографии богоматери. «Светильник», 1914, 1. [II]
Попов В. И. История серебряного рубля в связи с историей рисунка. Казань, 1914. [V]
Попов Н. П. О возникновении московской синодальной (патриаршей) библиотеки. «Сборник статей... А. С. Орлову», Л. 1934. [VI]
(1) Попов П. Н. Початки друкарства у словян. Бібліологичні вісти, Київ, 1924. [Вв., II]
(2) Попов П. Н. Матеріяли до словника українських граверів. Київ. 1926—1927. [Вв, II, V—VI]
Порфиридов Н. Новые памятники древнерусского книжного орнамента. Сообщ. ГРМ, II, 1947 [II]
Похвала книге... тщанием И. [А.] Шляпкина. Пг., 1916. [Вв.]
Прозоровский А. Сильвестр Медведев. М., 1896. [VI]
Протасов Н. Д. Лицевое Евангелие 1470 года Саввина монастыря... «Светильник», 1915, IX—XII. [I—II]
Пташицкий С. Л. Иван Федоров... Пребывание его во Львове. Русская старина, 1884. [Вв., III]
(1) Редин Е. К. Античные боги (планеты) в лицевых рукописях... Козьмы Индикоплова. СПб., 1901. [VI]
(2) Редин Е. К. Христианская топография Козьмы Индикоплова. М., 1916. [I—III, V]
(1) Ровинский Д. А. Русские граверы и их произведения с 1564 года до основания Академии художеств. М., 1870. [Вв.]
(2) Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв. Посмертное издание (I—II), СПб., 1895. [Пред., Вв., I—VI]
(3) Ровинский Д. А. Русские народные картинки, I — V + 4 тт. атласа. СПб., 1881. Посмертное издание [без атласа], СПб., 1900. [Вв., V]
(4) Ровинский Д. А. Обозрение иконописания в России. 2-е изд., СПб., 1903. [V—VI]
Родосский А. Описание старопечатных и церковнославянских книг, хранящихся в библиотеке... Духовной академии, I—II. СПб., 1891, 1898. [Пред., Вв.]
Романов К. К. Новые рельефы Суздальского собора. Сообщ. ИИМК, III, 1930. [III]
(1) Романовьскій В. Іван Федоров і друкарська справа на Волині в XVI ст. Бібліологичні вісти, Київ, 1924. [Вв., III]
(2) Романовськiй В. Друкар Іван Федорович. Труды УНИК, Київ. 1926. [Вв. III]
(1) Румянцев В. [Е.] Древние здания московского Печатного двора. М., 1869. [V]
(2) Румянцев В. Е. Сборник памятников, относящихся до книгопечатания в России. М., 1872. [Вв.]
(3) Румянцев В. Е. Сведения о гравировании и граверах при московском Печатном дворе в XVI и XVII столетиях. Приложение к «Словарю русских граверов». [См. Ровинский (2).] [Вв., V—VI]

Русские древности в памятниках искусства. Изд. И. Толстым и Н. Кондаковым, VI. СПб., 1899. [I—II]
(1) Рыбаков Б. А. Люди и нравы древней Руси. Л., 1947. [Вв.]
(2) Рыбаков Б. А. Ремесло древней Руси. М., 1948. [II—III]
(1) Сахаров И. П. Летопись русского гравирования. Сев. пчела, 1841. [Вв.]
(2) Сахаров И. П. Хронологическая роспись русской библиографии с 1491 г. СПб., 1842. [Вв.]
(3) Сахаров И. П. Обозрение славяно-русской библиографии. СПб., 1849. [Пред., Вв., II]
(4) Сахаров И. П. Иверская типография. Сев. пчела, 1849. [V]
(5) Сахаров И. П. Московский герб. СПб., 1896. [V]
Сачавец-Федорович Е. П. Ярославские стенописи и Библия Пискатора. «Русск. искусство XVII в.», Л., 1929. [VI]
Сборник снимков с славяно-русских старопечатных изданий, I. XV и XVI век. Сост. С. Л. Пташицкий. II. XVII век. Сост. А. И. Соболевский, СПб., 1895. [II—III]
Свенцицкий И. С Початки книгопечатання на землях України. Жовква, 1924. [Вв., II—VI]
(1) Свирин А. Н. Миниатюры древней Армении. М., 1939. [Вв., II—V]
(2) Свирин А. Н. Древнерусская миниатюра, М. 1950. [Вв., I—VI]
Селецкий А. К. Острожская типография. Почаев, 1895. [III—IV]
Семенников В. Типография раскольников в Клинцах. Русск. библиофил, 1912. [VI]
(1) Сидоров А. А. Искусство рельефного переплета. Предисловие к книге М. Смелянова «Конгревное тиснение на переплетах», М., 1941. [II]
(2) Сидоров А. А. История оформления русской книги. М., 1946. [II—V]
(3) Сидоров А. А. Иван Федоров у світлі нових досліджень, Львів, 1949. [III]
Симони П. К истории обихода книгописца, переплетчика и иконописного писца при книжном и иконном строении. СПб., 1903. [Вв., III]
(1) Сичинський В. Гравюри українського перводруку. Літературно-науковий вісник, Львів, 1924. [Вв., III]
(2) Сичинський В. До питания про автора гравюр українського перводруку. Бібліологичні вісти, Київ, 1926. [Вв., III]
(3) Сичинський В. Історія українського граверства. Львів, 1937. [Вв. III]
Смелянов М. С. Национальные черты оформления переплета русской книги. М., 1946 [рукопись]. [III]
Смирнов Н. А. Россия и Турция в XVI—XVII вв. М, 1946, т. II, стр. 140 и сл. [VI]
Смирнов Я. И. Устюжское изваяние св. Георгия Московского... Успенского собора. М., 1915. [V]
(1) Снегирев И. М. О первой псалтыри Невежи... и ... Тараснева. Вестник Европы, 1830. [IV]
(2) Снегирев И. М. Древнейшие памятники славянских типографий. Уч. зап. имп. Моск. ун-та, 1835. [Вв., II]
(3) Снегирев И. М. О сношениях... Христиана III с царем Иоанном... Русск. истор. сб., 1840. [II]
Собко Н. П. Словарь русских художников, I, 1, II, 1, III, 1. СПб., 1893—1899. [Пред., Вв., V—VI]
(1) Соболев Н. Н. Набойка в России. М., 1912. [III]
(2) Соболев Н. Н. Русский орнамент, М., 1948.
Соболевский А. И. Славяно-русская палеография. СПб., 1908. [II]
Соколов С. И. Каталог эльзевиров Библиотеки... Румянцевского музея. М., 1916. [VI]
Соколова Н. И. Орнаментика мазаров Туркан-Ака и Ширин-Бек-Ака. «Искусство Средней Азии», М., 1930. [II]
Соловьев С. М. История России с древнейших времен, VII. М., 1857. [Вв., III]
Сопиков В. И. Опыт российской библиографии, 1. СПб., 1813; 2-е изд., СПб., 1904. [Пред., Вв.]

(1) Стасов В. В. Разбор рукописного сочинения Д. А. Ровинского. «Обозрение русского гравирования... до 1725 г.». Собр. соч., II, СПб., 1894. [Вв., III]

(2) Стасов В. В. Разбор рукописного сочинения г. Ровинского «Русские граверы и их произведения...». Собр. соч., II, СПб., 1894. [Вв., III—IV]

(3) Стасов В. В. Разбор сочинения Д. А. Ровинского «Русские народные картинки». Собр. соч., II. СПб., 1894. [Вв., V]

(4) Стасов В. В. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. СПб., 1887. [I—II]

(1) Строев П. Обстоятельное описание старопечатных книг... хранящихся в библиотеке... Федора Андреевича Толстого. М., 1829. [Пред., Вв.]

(2) Строев П. Описание старопечатных книг... находящихся в библиотеке... Ивана Никитича Царского. М., 1836. [Пред., Вв., IV]

(3) Строев П. Описание старопечатных книг, служащее дополнением... М., 1841. [Пред., Вв.]

Суслов В. В. Очерки по истории древнерусского зодчества. СПб. 1895—1901. [II]

(1) Сычев Н. П. Древлехранилище Русского музея. Старые годы, 1916, I—II. [II, V]

(2) Сычев Н. П. Икона Симона Ушакова в Новгородском епархиальном древлехранилище. Сб. «Д. В. Айналову», СПб., 1915. [VI]

(3) Сычев Н. П. Новое произведение Симона Ушакова в Русском музее. «Матер. по русск. искусству», Л., 1928. [VI]

Тарабрин И. М. Лицевой букварь Кариона Истомина. Древности. XXV, 1916. [Вв., VI]

Татарский И. Симеон Полоцкий. М. 1886. [VI]

(1) Титов Ф. И. Очерки по истории русского книгописания и книгопечатания. Искусство и печатное дело, Киев, 1910. [Вв., II — III]

(2) Титов Ф. И. Типография Киево-Печерской лавры, 1. Киев. 1916—1918. [Вв, V]

(1) Тихомиров М. Н. Начало московского книгопечатания. Уч. зап. Моск. гос. ун-та, 1940. [Вв., II — III]

(2) Тихомиров М. Н. Иван Грозный и Сербия. Докл. и сообщ. истор. фак. Моск. Гос. ун-та, 1, 1945. [III]

(3) Тихомиров М. Н. Исторические связи русского народа с южными славянами. «Славянский сборник». М., 1947. [II — III]

Толль Н. П. Коптские ткани. Прага, 1928. [III]

[Тренев Д. К.] Миниатюры греческого Минология XI века, № 183, Московской синодальной библиотеки... М., 1911. [I — II]

Троицкий В. И. Словарь. Мастера — художники золотого и серебряного дела... работавшие в Москве... в XVII веке. М., 1914. [V — VI]

Трутовский В. К. Боярин и оружничий Б. М. Хитрово и московская Оружейная палата. «Старые годы», 1909, VII — IX. [V — VI]

(1) Уваров А. С. Евангелие 1577 г., изображения евангелистов и их символов. Древности, XXI, 1907. [II, IV — V]

(2) Уваров А. С. Христианская символика. М., 1908. [III]

Ундольский В. М. Хронологический указатель славяно-русских книг церковной печати с 1491 по 1864 г., 1. М., 1871. [Пред., Вв.]

(1) Усов С. А. Единороги. Оттиск из Отчетов Моск. Университета. Б. г. [III]

(2) Усов С. А. Сирийское Евангелие Лаврентианской библиотеки. Соч., II, М., 1892. [II]

(1) Успенский А. И. История стенописи Успенского собора. Древности, XIX, 1901 [III, V]

(2) Успенский А. И. Стенопись Благовещенского собора в Москве. Труды Комиссии по сохранению древних памятников, III, М., 1909. [II]

(3) Успенский А. И. Древнерусская живопись (XV — XVIII вв.). Золотое руно, 1907. [V — VI]

(4) Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII в. Зап. Моск. археол. ин-та, II—III, М., 1910. [V—VI]

Фабрикант М. И. К вопросу об истоках вводного листа к «Учению и хитрости ратного строения». [Рукопись. Труды НИИ ОГИЗ]. М., 1946. [VI]

Филимонов Г. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи. Сб. на 1873 г., изд. О-вом древнерусск. искусства, М., 1873. [Вв., VI]

Харлампович К. В. Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. Казань, 1914. [V — VI]

Церковно-исторические памятники и вклады... Изд. имп. Строгановского училища, VII, М., б. г. [1913]. [V]

Чаев Н. С. «Москва — третий Рим» в политической практике московского правительства XVI века. Истор. зап., XVII, М., 1945. [III]

Чатыросотлецьце беларускаго друку. Менск, 1926. [Вв., IV]

Черепнин Л. В. «Смута» и историография XVII века. Истор. зап., XIV, М., 1945. [V]

Швейцер М. Н. Памятка о кардинале Дю-Перрон. Русский библиофил, 1913. [III — IV]

Шемшурин А. А. О гравированном и рукописных лицевых Букварях К. Истомина. М., 1917. [VI]

Шмерлинг Р. [О.] Образцы декоративного убранства грузинских рукописей. Тбилиси, 1940. [II]

Шчакацыхин М. [Н. Н.] Гравюры и книжные аздобы у виданьнях Францишка Скарыны. Менск, 1926. [Вв., III]

(1) Щелкунов М. И. Искусство книгопечатания в историческом развитии. М., 1923. [Вв.]

(2) Щелкунов М. И. История, техника, искусство книгопечатания. М.— Л., 1926. [Вв., II — III]

(1) Щепкин В. Н. Художественное значение трона Грозного. «Отчет... Российского Исторического музея... за 1907 г.». М., 1908. [IV]

(2) Щепкин В. Н. Московская иконопись. «Москва в ее прошлом и настоящем», II. М., 1910. [V]

(3) Щепкин В. Н. Новгородская школа иконописи по данным миниатюры. Труды XI археол. съезда в Киеве, II. [II]

(4) Щепкин В. Н. Учебник русской палеографии. М., 1918. [I]

(1) Эдинг Б. [Н.] Ростов Великий. Углич. Сер. «Русские города — рассадники искусства». Под ред. И. [Э.] Грабаря. М., 1913. [V]

(2) Эдинг Б. [Н.] Очерки древнерусской архитектуры. Наличник. «София», 1914. [III, V],

Эйнгорн В. Книги киевской и львовской печати в Москве в третьей четверти XVII в. М., 1884. [V — VI]

Яремич С. П. Византийские сюжеты венецианских изданий. Искусство и печатное дело, Киев, 1910. [II, III, V]

Яцимирский А. И. Старинное румынское искусство. Искусство и художественная промышленность, 1901, V. [II—III]

Б. ИНОСТРАННЫЙ АЛФАВИТ

Abramowicz L. Cztery wieki Drukarstwa w Wilno. Wilno, 1926. [IV, VI]

Ainalow D. Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau. Berlin-Leipzig, 1933. [Пред., V]

Alpatov M. Die früh-moskauer Reliefplastik. Belvedere. 1926. [II]

Alpatoff M.— Brunov N. Geschichte der altrussichen Kunst. Augsburg. 1932. [Пред., III]

Altena J. Q. van Regteren. The drawings of Jacques de Gheyn. Amsterdam. 1937. [V]

Anthony E. W. Early Christian Art and the far East. «Studies... Memory of K. Porter», Cambridge, 1939. [II]

Audin M. Les étapes de la Gravure sur Bois. Bull. offic. de l'Union Syndic. des maîtres imprimeurs de France, Paris, 1933. [Пред., III, VI]

Bange E. F. Peter Flötner. Leipzig, 1926. [II — III]

[Baumeister A.] Denkmäler des klassischen Altertums, I—III. München. 1885. [VI]

(1) Baumstark A. Eine Gruppe illustrierter armenischer Evangelienbücher des XVII and XVIII Jahrhunderts. Monatsh. f. Kunstwissensch., 1911. [V]
(2) Baumstark A. Syrische und armenische Bucheinbände in getriebenem Silber. Monatsh. f. Kunstwissensch., 1915, XII. [II]
(3) Baumstark A. Zum stehenden Autorenbild der Byzantischen Buchmalerei. Oriens. Christ., III, Leipzig. [I—IV]
Beets N. Cornelis Antonisz. Oud Holland, 1939, IV. [VI]
(1) [Benesch O.] Die Zeichnungen der Niederländischen Schulen des XV und XVI Jahrhunderts. Katalog... Albertina. Wien. 1928. [VI]
(2) Benesch O. Artistic and intellectual trends from Rubens to Daumier as shown in Book-Illustration. Cambridge, Mass., 1943. [Пред.]
Bianu I., Hodos N. Bibliographia Romanesca veche, Bucuresci, 1903. [II, V]
Bieber M. Honos and Virtus, Amer. Jour. Arch., 1945, I—III. [VI]
Birkenmajer A. Kto illustrowal najstarczy druk slowianski, wydany we Lwowie, Congrès internat. d. Bibliothec., Prague, 1928. [III]
Björkbom K. Titelbladets Historia. Stockholm. 1937. [III, VI]
Bliss D. P. A History of wood-engraving. London, 1928. [Пред., II, VI]
(1) Blum A. Des rapports des miniaturistes français du XV-e s. avec les premiers artistes graveurs. Rev. de l'art chrétien, 1911, IX—X. [I, IV]
(2) Blum A. Les origines de la gravure en France. Paris—Bruxelles, 1927. [II—V]
(3) Blum A. Les origines du papier, de l'imprimerie et de la gravure. Paris, 1935. [II, V]
(1) Bock E. Die deutsche Graphik. München, 1922. [III, VI]
(2) [Bock E.] Die Zeichnungen der Universitätsbibliothek Erlangen, I—II. Frankfurt, 1929. [VI]
(3) Bock E. Geschichte der graphischen Kunst, Propyläen-Kunstgesch., Berlin. 1930. [Пред., III]
(1) Bode W. Florentiner Bildhauer der Renaissance. Berlin, 1910. [VI]
(2) Bode W. Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance. Berlin, 1922. [VI]
Boffito G. Frontispizi incisi nel libro italiano del seicento. Firenze, 1922. [VI]
Bogeng G. A. E. Geschichte der Beichdruckerkunst, I—II. Hellerau, 1928, 1941. [Введ., II—V]
Boinet A. La miniature carolingienne, ses origines, son développement. Paris, 1913. [I, III]
Born W. Samson and the lion. Gaz. d. Beaux Arts, 1944, VI. [III]
Bostel F. Przyczynek do Dziejow Pierwszej Ruskiej Drukarni we Lwowie. Pamietnik Literacki, 1902. [III]
Bouchery H. F. en Wijngaert F. v. d. P. P. Rubens en het Plantijnsche Huis. Antwerpen, 1941. [VI]
Bouchot H. Le livre. Paris, 1896. [III]
Boyd C. E. The french Renaissance. Boston, 1940. [III]
Breasted J. H. Oriental Forerunners of Byzantine Painting. Chicago, 1924. [III]
Bréhier L. L'art chrétien, son développement iconographique des origines à nos jours. Paris, 1918. [II—V]
Brun R. Le livre illustré en France au XVI-e siècle. Paris, 1930. [V—VI]
(1) Buberl P. Die Miniaturenhandschriften der Nationalbibliothek in Athen. Wien, 1917. [II]
(2) Buberl P. u. Gerstinger H. Die byzantischen Handschriften... I—II. Leipzig, 1938 [Введ, I—II]
Buchtal H. The miniatures of the Paris Psalter. London, 1938. [Введ., I—III]
Bunim M. S. Space in medieval painting and the forerunners of perspective. New York, 1940. [I]
Burkhard A. Hans Burckmair. Meister d. Graphik. XV. Berlin, 1932. [III]
Cabrol F. Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie. Paris, 1910. [VI]
Cahier C. Nouveaux Mélanges d'Archéologie, d'Histoire et de littérature sur le Moyen Age. Paris, 1874—1875. [VI]

Calabi A. L'incisione italiana. Milano, 1931. [VI]
Calot F., Michon L. M. Angoulvent P. L'art du livre en France, des origines à nos jours, Paris. 1931. [Пред., III, V]
Cohen H. Descriptions historiques des monnaies frappées sous l'empire Romain, I. Paris, 1890. [VI]
Conway M. Some treasures of the time de Charles the Bald. Burlington Magem. 1915, III. [II]
Copinger H. B. The Elezevier Press... at Leyden. Amsterdam, the Hague and Utrecht. London, 1927. [VI]
Courboin F. La Gravure en France, des origines à 1900. Paris, 1923. [II, VI]
Cushing H. A Bio-Bibliography of Andreas Vesalius, New York, 1943. [VI]
Dahl G. L. Portals, Doorways and Windows of France. New York, 1925. [III]
Dahl S. Geschichte des Buches. Leipzig, 1928. [II, VI]
(1) Dalton O. M. Byzantine. Art and Archaeology. Oxford, 1911. [I—V]
(2) Dalton O. M. East christian art. Oxford. 1925. [I — II]
Delbrück R. Die Consulardiptichen und verwandte Denkmäler. Berlin 1929. [I — III]
Delen A. Histoire de la Gravure dans les anciens Pays-Bas. Bruxelles, s. d. [VI]
Diehl C. Manuel d'art Byzantin. Paris, 1910; 2-de éd., 1925. [I, III, V]
Dimand M. Die Ornamentik der Aegyptischen Wollwirkereien. Leipzig, 1924. [II—III]
(1) Dodgson C. Zum Holzschnittwerke Erhard Schön's und Peter Flötners. Repertorium f. Kunstwissensch., 1897, X. [III]
(2) Dodgson C. Catalogue of early German and Flemisch Woodcuts... in the British Museum, I — II. London, 1903—1911. [III]
Doren A. Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance. Leipzig, 1922—1923. [VI]
Dostal E. Prispevky k Dejinam Ceskeho Illuminatorskeho Umeni na sklonku XIV. Brno, 1928. [II]
Drzeworyty w. Roznych Dzielach Polskich Uzywane Przez Drukarzy Krakowskich w XVI, XVII i XVIII wieku... w Krakowie. S. d. [III]
Ducati P. L'arte classica. Torino, 1944. [III, VI]
Duportal J. Etude sur les livres à figures édités en France de 1601 à 1660. Paris, 1914. [VI]
Ebersolt J. La miniature Byzantine. Paris — Bruxelles, 1926. [I — II]
Ehlers E. Bemerkungen zu den Tierabbildungen im Gebetbuche des Kaisers Maximilian, Jahrb. preuss. Kunstsamml., 1917. [III]
Eisler R. Sur les portraits anciens de Cratès, de Diogène et d'autres philosophes cyniques. Rev. archéol., 1931, I.
(1) Elderkin G. W. Two mosaics representing the Seven Wise. Amer. Journ. of Arch., 1935, I—III. [I]
(2) Elderkin G. W. A Dionysiac Personification in Comedy and Art. Amer. Journal of Arch., 1936. [I, VI]
(3) Elderkin G. W. Sambin's «Ephesian Diana». Art in America, 1939, I, [V]
Essling Pr. d. Les livres à figures venetiens de la fin du XV s. et du commencement du XVI-e. Florence — Paris, 1907—1914. [II — VI]
Estreicher K. Bibliographia Polska, I—XXXIII. Krakow, 1870—1939. [III—IV]
Evers H. G. Rubens und sein Werk. Brüssel, 1944. [VI]
Falke O. Peter Flötner und die süddeutsche Tischlerei. Jahrb. d. preuss. Kunstsamml., 1916. [III]
Farley M. A. and Wormald F. Three related English Romanesque Manuscripts. Art. Bull., 1940, IX. [II]
Ferguson F. S. Additions to Title Page Borders, 1485—1640. The Library, 1936, XII. [VI]
Feuchtmayr K. Die Malerfamilie Apt. Münch. Jahrb., 1921, III — IV. [III]
Fletcher G. Of the Russe Commonwealth. London. 1591. [III]
Francis F. C. Three unrecorded English Books of the XV-th century. The Library 1936, IX. [II]
Frantz M. A. Byzantine Illuminated Ornament. Art Bull., 1934, XVI, [II—III]
(1) Friedländer M. J. Die Antwerpener Manieristen von 1520. Jahrb. preuss. Kunstsamml., 1915. [III]

(2) Friedländer M. J. Der Holzschnitt. Berlin, 1921. [Пред., III]
Friend A. M. The Portraits of the Evangelists in Greek and Roman Manuscripts. Art Studies, 1927. [I—V]
Funk M. Le Livre Belge à Gravures. Paris, 1925. [VI]
Gabillot C. La «Guirlande de Julie». Gaz. d. Beaux Arts, 1914, V. [VI]
Geisberg M. Die Deutsche Buchillustration in der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts. München. 1930—1931. [III—VI]
Gesamtkatalog der Wiegendrucke, I—VIII. I—Leipzig, 1925—1940. [I—III]
Giehlow K. Kaiser Maximilians I Gebetbuch. Wien. 1907. [III]
Glück H. Die christliche Kunst des Ostens, Berlin, 1923. [II—VI]
Gnecchi F. Le personificazioni allegoriche sulle moneti imperiali, Revista Italiana di Numismatica, 1905. [VI]
Goldsmith E. Ancient Pagan Symbols. New York, 1929. [VI]
Graphic Arts. The New York, 1936. [III]
Green H. Andreae Alciati Emblematum Fontes Quattuor. London, 1870. [VI]
Grolman W. Zur Würdigung des Veit Stoss. Monatsh. f. Kunstwissensch., 1918—1919. [III]
Guégan B. Le Bois Protat. Arts et métiers graphiques, 1930, 20. [I]
Habicht V. C. Miniaturen von Benedetto Bordone in dem venezianischen Bibeldrucke von 1471. Zeitschr. f. Bücherfreunde, 1932, XII. [I—III]
Haebler K. Handbuch der Inkunabelkunde. Leipzig, 1924. [II—III]
Halle F. Altrussische Kunst. Berlin, s. d. [Пред.]
(1) Hamann R. Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Plastik Deutschlands. Marburger Jahrb. f. Kunstwissensch., I. [II]
(2) Hamann R. Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart. Berlin, 1935. [II, VI]
Harman M. Classical Elements in early Printers'Marks. «Classical Studies in Honor of Wm. A. Oldfather», Urbana, 1943. [III, VI]
Hartlaub G. F. Arcana Artis. Zeitschr. f. Kunstgesch., 1937, IV. [VI]
(1) Haupt A. Die älteste Kunst insbesondere die Baukunst der Germanen. Leipzig, 1909. [III]
(2) Haupt A. Zur Entstehung der Romanischen Ornamentik, Monatsh. f. Kunstwissensch., 1915, IX. [II—III]
Heilbrunn G. Un grand éditeur parisien au XV s., Antoine Vérard. Arts et métiers graphiques, 1928. [I]
Hermansen G. Studien über den italischen und den römischen Mars. Kjobenhavn, 1940. [VI]
Hess W. Himmels- und Naturerscheinungen in Einblattdrucken. Leipzig, 1911. [V]
Hessels J. H. Haarlem the Birth-place of printing. London, 1887. [II]
Hessels J. H. Haarlem the Birth-place of printing. London, 1887. [II]
(1) Hill G. F. Notes on Italian medals. Burlington Mag., 1909—1917. [VI]
(2) Hill G. F. Classical influence on the Italian medal. Burlington Mag. 1911, II. [VI]
(1) Hind A. M. Catalogue of early Italian engraving preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, I—II, London, 1910. [III]
(2) Hind A. M. A history of engraving and etching. London, 1923. [Пред., II—VI]
(3) Hind A. M. An Introduction to a history of Woodeut, I—II. London, 1935. [Пред, II—V]
(4) Hind A. M. Early Italian engraving, I—IV. London, 1938. [III]
Hispanic Society of America. Museum and Library Collections. New York, 1938. [III]
Holmes C. J. The shop of Verrocchio. Burlington Mag., 1914, II. [III]
Horstcamp-Sydow E. Seltenheiten und Kuriositäten der K. Offentlichen Bibliothek zu St. Petersburg. Zeitschr. f. Bücherfreunde, 1909, I. [I—II]
Iljaszewicz T. Drukarnia Domu Mamoniczow w Wilnie. Wilno, 1938. [IV]
Illustrations, the, of the manuscripts of the Septuagint. Ed. by T. de Wald, A. Friend a. K. Weitzmann, Princeton, 1941. [I, IV]
James M. R. A descriptive catalogue of the manuscripts in the Library of Corous Christi Colledge. Cambridge, 1912 [II]

Jessen P. Katalog der Ornamentstisch-Sammlung des Kunstgewerblichen Museums. Leipzig, 1894. [VI]
Jodkowski J. Artysci Polacy na dworze moskiewskim w XVII wieku. Problemy, 1946, N° 6. [V—VI]
(1) Johnston A. F. Frühe Basler Buchdruckerkunst. Hellerau, 1928. [III]
(2) Johnston A. F. A catalogue of Italian engraved Titlepages in the Sixteenth century. Oxford, 1936. [VI]
Katalog wystawy drucow Krakowskich XV-go i XVI-go wieku. Kraków, 1936. [III]
Kiessling G. Die Anfänge des Titelblattes in der Blütezeit des deutschen Holzcshnits. Leipzig, s. d. [V—VI]
Kirschner I. Die Darstellung des ersten Menschen-Paares in der bildenden Kunst. Stuttgart, 1903. [V]
Kiselev N. P. Index Palaeotyporum, I—II. Mosquae, 1927. [III—VI]
Klingelschmitt F. T. Des Kupferstechers und Verlegers J. T. de Bry eigentlicher Beruf. Philobiblon, 1933. [VI]
Kloss E Das Breslauer Evangeliar R 509 und die Entwicklung der Filigraninitiale. Jahrb. f. Kunstwissensch., 1928. [II]
Köditz E. Alte Holzschnitte, Beitrag zur Geschichte des Holzschnitts. I. Leipzig, 1930. [VI]
Kondakow N. P. The russian Icon. Oxford, 1933. [Пред., V]
Kopera F. Museum Narodowe w Krakowie. Kraków, 1933. [IV]
[Kraus F. X.] Real-Encyclopedie der christlichen Alterthümer, I—II. Freiburg. 1892—1896. [I. V—VI]
Kristeller P. Die Lombardische Graphik der Renaissance. Berlin, 1913. [I, III, V]
[Krüss H. A. und Weiner C.] Deutscher Buchdruck im Jahrhundert Gutenbergs. Leipzig, 1940. [II—III]
Kuhn G. K. Hermann Scheere and English Illumination of the early fifteenth century. Art. Bull., 1940, IX. [II]
Künstle K. Ikonographie der Heiligen. Freiburg, 1926. [III]
Lam S. Le livre polonais au XV et XVI siècle. Varsovie, 1923. [III—IV]
Lanyi I. Donatello's Angels for the Siena Font. Burlington Mag., 1939, X. [VI]
Lasareff V. Studies in the iconography of the Virgin. Art Bull., 1938, III. [V]
Late egyptian and coptic art. An Introduction to the collections in the Broocklyn Museum. Brooklyn, 1942. [III]
Lauer P. Les manuscripts carolingiens. Arts et métiers graphiques, 1937, 60. [III]
Lethaby W. R. Byzantine Silks in London Museums. Burlington Mag. 1913, XII. [III]
Levillate. Les tapisseries de la Dame à la Licorne au Musée de Cluny. Paris, s. d. [III]
Lexicon des gesamten Buchwesens. Herausg. v. K. Löffler u. J. Kirschner, I—III. Leipzig, 1935—1937. [I—VI]
Lichtwark A. Das Modelbuch der Peter Quentel. «Gesammelte Studien... für A. Springer». Leipzig, 1895. [III]
Lieure J. La Gravure en France au XVI-e siècle dans le livre et l'ornement. Bruxelles, s. d. [III—VI]
Longman L. D. Two fragments of an early Textile in the Museo Christiano. Art. Bull., 1930. VI. [III]
Lother H. Realismus und Symbolismus in der altchristlichen Kunst. Tübingen, 1932. [III, VI]
Lotz A. Bibliographie der Modelbücher. Leipzig, 1933. [II]
Luther J. Die Titeleinfassung der Reformationszeit. Leipzig, 1909—1913. [III]
Lützow K. Geschichte des deutschen Kupperstiches und Holzschnittes. Berlin 1891. [II—III]
Mc Kerrow, R. B. a. Ferguson F. S. Title-Page Borders used in England and Scotland 1485—1640. Oxford, 1933. [VI]
Mc Murtrie D. The Book, Oxford, 1943. [I]
Malo-Renault J. L'art du livre. Paris, 1931. [II]
Margeret. Etat de l'empire de Russie et Grand Duché de Moscovie, Paris, 1669. [IV]
Marle R. van. The development of the Italian Schools of Painting. I—XVII. The Hague, 1930—1936. [III, VI]

Martin M. K. Some Pictures by Marcus Gheeraerts the Jounger, including two versions of «The Perfect wife». Burlington Mag., 1914, VI. [VI]
Mather F. J. Some carved chests of the high Renaissance, Burlington Mag., 1913, XI. [II — III]
Mattingly H. Coins of the Roman Empire in the British Museum, I — II. London, 1923, 1930. [VI]
[Michel A.] Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens, I — VIII. Paris, 1905. [I — VI]
Millet G. Recherches sur l'iconographie de l'Evangile au XIV, XV et XVI ss., Paris, 1916. [II, V — VI]
Molsdorf W. Christlische Symbolik der mittelalterlichen Kunst. Leipzig 1926. [II—VI]
Monumenta Poloniae Typographica, I, Ed. J. Ptasnik, Lwow, 1922. [III]
(1) Morey C. R. Notes on east christian miniatures. Art. Bull., 1929, XI. [I]
(2) Morey C. R. Early christian art. Princeton, 1942. [II—V]
Mouratow P. L'ancienne peinture russe. Roma — Praha, 1925. [Пред., V]
Muczkowski J. Sbior odciskow drzewortytow wroznich dzielach polskich w XVI, XVII wieku obditych... w. Bibliotece Universitetu Jagiellonskiego zachowanych. Kraków, 1849. [III — IV]
Munoz A. Il codice Purpureo di Rossano e il frammento sinopense. Roma, 1907. [I—II]
Müntz E. Histoire de l'art pendant la Renaissance, I—III Paris, 1895. [III, VI]
(1) Muther R. Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance. München, 1884. [III]
(2) Muther R. Hans Schäuffelein. «Gesammelte Studien... für A. Springer». Leipzig, 1885 [III]
Nasse H. Johann Mathias Kager, der Stadtmaler von Augsburg (1575—1634) als Zeichner. Monatsh. f. Kunstwissensch. 1921—1922, II. [VI]
Nekrasov A. J. Les frontispices architécturaux dans les manuscrits russes. «L'Art Byzantin chez les slaves» II. Bruxelles, 1932. [II]
Nersessian S. L'Illustration du Roman de Barlaam et Joasaph, I—II. Paris, 1937. [VI]
Nijhoff W. L'Art typographique dans les Pays-Bas... 1500 à 1540, I—II, suppl. La Haye, 1926—1935. [II — III, VI]
Noach A. De Maaltijdt in het Schakerbosch en de Versiering van het Stadhuis. Oud Holland, 1939. IV. [VI]
Nordenfalk C. Der Kalender vom Jahre 354 und die lateinische Buchmalerei des IV Jahrhunderts. «Göteborgs Kungl. Vetenscaps... Handlingar», 1936. [III, VI]
Olschki L. S. Incunables illustrés imitant les manuscripts. La Bibliofilia, 1913, X—XII [I]
[Ongania F.] L'arte della Stampa nel Rinascimento Italiano. Venezia, 1894. [II—III]
(1) Panofsky E. Idea, ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Leipzig, 1924. [I, VI]
(2) Panofsky E. Die Perspective als symbolische Form, Vortr. d. Bibliothek Warburg, 1927. [II — V]
(3) Panofsky E. Studies in iconology, humanistic themes in the art of the Renaissance. New York, 1939. [VI]
Passavant A. Peintre-Graveur, I — III. Leipzig, 1864. [III]
[Pauly-Wissowa.] Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Stuttgart, 1894—1947. [VI]
Pératé A. Les Mosaïques du Baptistère de Florence. Les Arts, 1908, 74. [III]
Picture-Book of English Alabaster carvings. Victoria and Albert Museum, London, 1925. [VI]
Piekarski K. Bibliographia Dziet Jana Kochanowskiego. Kraków. 1930. [IV]
[Pierio] Johannis Pierii Valeriani Bellunensis Hieroglyphica. Lugduni, 1586. [VI]
Pittaluga M. L'Incisione Italiana nel Cinquecento. Milano, 1929. [III, VI]
Plantenga J. H. Les initiateurs du style Baroque dans le Brabant. Delft, 1925. [VI]
Pollard A. W. Last words on the history of the Title-Page, London, 1891. [III]

Poppelreuter J. Der anonyme Meister des Poliphilo. Strassburg, 1904. [III, VI]
(1) Porter A. K. Lombard Architecture, I — IV. New Haven, 1915. [III]
(2) Porter A. K. The Tomb of Hincmar and Carolingian sculpture in France. Burlington Mag., 1927, II. [II]
Praz M. Studies in Seventeenth-century imagery. London, 1939. [VI]
Ptaszycki S., Iwan Fedorowicz drukarz ruski we Lwowie, z konca XVI wieku. Rozprawy... Wydzyialu Filologicznego Akademii Umiejetnosci. Kraków. 1886, XI. [III]
Réau L. L'art russe. Paris, 1921. [Пред.]
Reicke E. Lehrer und Unterrichtwesen in der deutschen Vergangenheit. Leipzig 1901. [V]
Reinach S. Répertoire de la statuaire Grecque et Romaine, I — IV. Paris, 1906 — 1910. [VI]
(1) Riegl A. Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin, 1923. [II]
(2) Riegl A. Spätrömische Kunstindustrie. Wien, 1927. [II — III]
Ring G. St Jerome extracting the thorn from the lion's Foot. Art Bull., 1945, IX. [III]
Ripa C. Iconologia... nella quale si deschrivono diverse imagini di virtu, vitii, passioni... Roma, 1613. [VI]
[Roettinger H.] Das alte Buch. Wien — Leipzig, s. d. [II—VI]
Rohde A. Schmiedeeiserne Gitter des Mittelalters und der Renaissance. Cicerone, 1922, 19. [III]
Rooses M. Christophe Plantin. Anvers, 1897. [III—VI]
[Roscher W. H.] Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. I — VI. Leipzig, 1884—1937 [VI]
Rosenthal L. La Gravure. Paris, 1909. [V — VI]
Sauer J. Die altchristliche Elfenbein-Plastik. Leipzig, 1922. [I]
Saxl F. Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdrucksformen. Wiener Jahrb. f. Kunstgesch., 1923, II. [I — II]
Scheffer N. Religious chant and the russian icon. Gaz. d. Beaux Arts, 1945, III. [V]
Schestag. Katalog der Ornamentstichsammlung des österreichischen Museums, I—III. Wien, 1889—1919. [VI]
Schlesinger M. Geschichte des Symbols. Berlin, 1912. [VI]
Schmidt R. Das italienische Kunsthandwerk der Frührenaissance. Leipzig, 1923. [II—III]
Schneider R. Le thème du triomphe dans les entrées solenelles en France. Gaz d. Beaux Arts; 1913, II. [III]
Schottenloher K. Das alte Buch. Berlin, 1921. [II—III]
(1) Schramm A. Der Buchschmuck der Frühdrucke. Berlin, 1922. [I—II]
(2) Schramm A. Die Illustration der Lutherbibel. «Festschr. z. Lutherisch. Weltkonvent», Leipzig, 1923. [III, VI]
Schweinfurth P. Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter. Haag, 1930. [Пред.]
Sidorow A. Buchkunst in Russland. «Gutenberg Festschr». Mainz, 1925. [Вв.]
Simon K. Johannes Vest von Creussen in Frankfurt. «Monatsh. f. Kunstwissensch., 1921, I. [VI]
Singer H. W. Die Kleinmeister. Biellfeld — Leipzig, 1908. [VI]
Smolik P. Illustracja w dawnej ksiazce Polskiej do konca w. XVIII. Grafika, 1939. [III]
Solovjev A. Les emblèmes héraldiques de Byzance et les slaves. Seminarium Kondakovianum, VII. Praha, 1935. [V]
Soper A. C. The Italo-Gallic School of Early Christian Art. Art Bull., 1938, VI. [II—III, VI]
Springer A. Die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters, Leipzig, 1884. [V]
Stefanescu J. D. Le Roman de Barlaam et Joasaph illustré en Peinture. Byzantion, 1932. [VI]

Strong, Mrs., S. A. The column of Juppiter in the Museum of Mainz. Burlington Mag., 1914, VI. [VI]
(1) Strzygowski J. Die Kalenderbilder des Chronographen vom J. 354. Berlin, 1888. [III, VI]
(2) Strzygowski J. Der koptische Reiterheilige und der hl. Georg. Zeitschr. f. Aegypt. Sprache, 1902. [V]
(3) Strzygowski J. Die sasanidische Kirche und ihre Ausstattung. Monatsh. f Kunstwissensch, 1915, X. [IV]
(4) Strzygowski J. Altai-Iron und Völkerwanderung. Leipzig, 1916. [II]
(5) Strzygowski J. Die Landschaft in der Nordischen Kunst. Leipzig, 1922. [III]
(6) Strzygowski J. Byzanz und die ostchristliche Kunst. Belvedere, 1927, 60. [IV]
Svoronos J. N. Sur la signification des types monétaires des Anciens. Athènes, 1894. [VI]
Swarzenski G. Das Kunstgewerbe der Renaissance in Italien. Illustr. Gesch. d. Kunstgewerbes, I. Berlin, s. d. [III]
Sygnety Polskich Drukarzy... przez K. Halacinskiego i K. Piekarskiego, I—II. Kraków, 1927. [VI]
Tautz K. Zur Einführung der Buchdruckerkunst in Russland. Zentralbl. f. Bibliothekswesen, 1914, III. [III]
[Thieme V., Becker H., Vollmer H.]. Allgemeines Künstlerlexikon, I—XL. Leipzig. 1909—1940. [III, VI]
Tietze-Conrat E. Der französische Kupferstich der Renaissance. München, 1925. [III]
(1) Tikkanen J. J. Die Psalterillustration in Mittelalter. Helsingfors — Leipzig, 1895—1900. [III]
(2) Tikkanen J. J. Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig. Helsingfors, 1889. [VI]
Turkowski T. Druki Litwy i Rusi w swietie Wilenskiey Wystawy Ksiazki. Grafika, 1932. [IV]
Valentino R. La Formation de la peinture française. Paris, 1936. [II]
(1) Venturi. A. Storia dell'Arte Italiana, VII, I—III. Milano, 1912—1914. [II, III, V]
(2) Venturi A. L'Architettura del Quattrocento, I. Milano, 1923. [III, VI]
Volkmann L. Bilderschriften der Renaissance, Leipzig, 1923. [VI]
Vries, de. De nederlandische emblemata. Amsterdam, 1899. [VI]
(1) Wald T., de. The Illustrations of the Utrecht Psalter. Princeton, 1932. [II—III]
(2) Wald T., de. The Illustrations of the Septuagint. I. Vaticanus Graecus № 1927. Princeton, 1941. [I—III]
Wallau H. Die zweifarbigen Initialen Psalterdrucke von J. Fust und P. Schöffer. «Gutenberg... Festschrift», Mainz, 1900. [II]
Wawrik W. Pierwszy Drukarz Rossyiski. Przyjazn, 1946, № 6. [III]
Weale W. H J. A family of Flemish Painters. Burlington Mag., 1911, VII. [VI]
Weisbach W. Les images des évangelistes dans «L'Evangéliaire d'Othon III» et leur rapports avec l'antiquité. Gaz. d. Beaux Arts, 1939, III. [I—III]
Weissbrodt E. Die ältesten Bestände der Lemgoer Gymnasial-Bibliothek. Zeitschr. f. Bücherfreunde, 1909, III. [III]
(1) Weitzmann K. Byzantische Buchmalerei des IX und X Jahrhunderts. Berlin, 1935. [I]
(2) Weitzmann K. Illustration in Rolland codex Princeton, 1947. [I]
Westheim R. Das Holzschnittbuch. Potsdam, 1921. [II—V]
Wickhoff F. Die römische Kunst (die Wiener Genesis). Berlin, 1912. [I—II]
Willems A. Les Elzevier. Bruxelles, 1890.
Witkowski G. J. L'Art profane à l'église, I—II, suppl. Paris, 1908, 1912. [VI]
Woermann K. Handzeichnungen alter Meister im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden, I—VIII. München, 1896—1898. [III]
Wolf H. Buchornamentik im XV u. XVI Jahrhundert, I—II, Leipzig, 1912—1913 [III—IV]
(1) Worringer W. Lukas Cranach. München, 1909. [III]

(2) Worringer W. Die atldeutsche Buchillustration. München, 1912. [II—V]
(1) Wulff O. Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht... «Kunstwiss. Beitr., A. Schmarsow gewidmet». Leipzig, 1907. [II]
(2) Wulff O. Altchristliche und Byzantinische Kunst. Berlin. 1913. [I—II]
Wurzbach A. Niederländisches Künstler-Lexikon. I—II. Wien-Leipzig, 1910. [V]
Zimmermann H. Beiträge zur Bibelillustration des 16 Jahrhunderts. Strassburg, 1924. [III]
Zucker P. Raumdarstellung und Bildarchitekturen im Florentiner Quattrocento, Leipzig. 1911. [III]
Zweig M. Eine spätgotische Truhe im Wiener Privatbesitze, Belvedere, 1926, 51—52. [III]

ПРИЛОЖЕНИЯ

А. ВЫПИСКИ
ИЗ РАСХОДНЫХ КНИГ ПЕЧАТНОГО ДВОРА XVII ВЕКА

(Центральный государственный архив древних актов)

Данные выписки отнюдь не претендуют на полноту охвата документального материала, касающегося древнерусской книжной гравюры. Назначение выписки — проверка и уточнение данных, приведенных Румянцевым (1872) и Ровинским (посл. изд. 1895), опубликование некоторых новых немаловажных деталей, общее установление окружения и среды работы русского издательства XVII века.

Ввиду того, что автора интересовало в данных материалах, переписанных с оригиналов Е. В. Александровой, исключительно их содержание, орфография XVII века заменена современною. Обороты и правописание личных имен сохранены.

Ряд Расходных книг, бывших доступными В. Е. Румянцеву в середине XIX века, в настоящее время не может быть обнаружен.

1. Р. к. № 1, 1620 (7128) г., лл. 99—106.

Тогож дни [10 марта] наборщику вдовому попу Никите государева жалованья половина его окладу денежного пять рублев да за хлебное государево жалованье деньгами за юфть по пятнадцати алтын, и того за шесть юфтей два рубли двадцать три алтына две деньги. И всего ему государева денежного и за хлеб деньгами жалованья на нынешней на сто двадцать осьмой год половина его окладу семь рублев двадцать три алтына две деньги дано. Деньги взял наборщик вдовой поп Никита.

Тогож дни разборщику Иванки Калинину сыну Сильному да тередорщиком Богдашку Самойлову сыну Ячкову, Тренке Иванову сыну, наугородцу Иванку Исаеву сыну Богомолову, Иванку Лукьянову сыну Ясову государева жалованья половина их окладов по три рубли человеку да за хлебное государево жалованье половина ж их окладов за юфть по пятинадцать алтын. и того за двадцать пять юфтей одиннадцать рублев восмь алтын две деньги. И всего им государева денежного и за хлеб деньгам жалованья на нынешней на сто двадцать осьмой год половина их окладов двадцать восемь рублев двадцать пять алтын человеку и тередорщики Иванко Сильной да Богдашко Ячков с товарыщи по рукам.

Тогож дни батыйщиком Офоне Иванову сыну Яркину, Саве Матвееву сыну Попову, Якушку Павлову государева жалованья половина их окладов по три рубли человеку да за хлебное государево жалованье деньгами ж за юфть по пятинадцати алтын, итого за пятнадцать юфтей шесть рублев двадцать пять алтын; и всего им государева денежного и за хлеб деньгами жалованья на нынешней на сто двадцать осьмой год половина их окладов пятинадцати рублев двадцать пять алтын дано, за пять рублев по осьми алтын по две деньги человеку денег. Взяли батыйщики Офоня Яскин с товарыщи по рукам. И всего мастеру Кондратью Иванову и его стану мастеровым людем государева денежного Кондратью по окладу, а мастеровым людям половину их окладов пятьдесят один рубль с полтиною. Да за хлебное государево жалованье деньгами

Кондратью по окладу ж, а мастеровым людем в пол их окладов за юфть по пятнадцати алтын. Итого за восемь-десят за шесть юфтей тридцать восемь рублев двадцать три алтына две деньги.

И обоего им государева денежного и за хлеб деньгами жалованья на нынешней на сто двадцать осьмой год девяносто рублев шесть алтын четыре деньги.

Апреля в 13 день печатного книжного дела мастера никитинские печатьи Фофанова, что ныне у мастера у Кондратьева нова, другово стану разборщику Афонасью Миронову сыну Есипову да тередорщиком Михаилу Фомину, Кирилку Борисову, Тимошке Алексееву, Давыдку Горяинову государева денежного жалованья другая половина их окладов по три рубли с полтиною человеку да за хлебное государево жалованье деньгами ж за юфть по пятнадцати алтын; итого за двадцать пять юфтей одиннадцать рублев восемь алтын две деньги, по два рубли по осьми алтын по две деньги человеку. И обоего как государева денежного и за хлеб деньгами жалованья на нынешней на сто двадцать осьмой год другая половина их окладов двадцать восемь рублев двадцать пять алтын дано. по пять рублев по двадцать пять алтын человеку. Деньги взяли разборщик и тередорщики Офанасей Миронов с товарыщи по рукам.

Того же дни друговож стану батыйщиком Ивашку Боклановскому, Ефтихейку Фрязинову, Жданку Левонтьеву, Ивашку Михайлову государева денежного жалованья другая половина их окладов по два рубли по двадцать по пять алтын человеку, итого одинатцать рублев; да за хлебное государево жалованье деньгами ж, да юфть по пятьнадцати алтын, итого за двадцать юфтей девять рублев. И обоем им государева денежного и за хлеб деньгами жалованья на нынешней на сто двадцать осьмой год другая половина их окладов дватцать рублев дано. По пяти рублев человеку деньги взяли батыйщики Ивашко Боклановской с товарыщи по рукам.

Апреля в 25 день печатного книжного дела мастеру Кондратью Иванову, наборщику Ондрею Давыдову сыну Кочерову государева денежного жалованья половина его окладу пять рублев да хлебное государево жалованье деньгами ж, да юфть по пятьнадцать алтын; итого за шесть юфтей два рубли двадцать три алтына две деньги. И обоему государева денежного и за хлеб деньгами жалованья на нынешней на сто двадцать осьмой год половина его окладу сем рублев двадцать три алтына да две деньги дано. Деньги взял наборщик Ондрей Кочеров.

И всего печатного книжного дела мастера Кондратья Иванова другого стану мастеровым людем десяти человеком, государева денежного жалованья тритцать три рубли с полтиною да за хлебное государево жалованье деньгами ж, да юфть по пятинадцать алтын, и того за пятьдесят за одну юфть дватцать два рубли тритцать один алтын четыре деньги. И обоим им государева денежного и за хлеб деньгами жалованья на нынешней на сто двадцать осмой год другая половина их окладов пятьдесят шесть рублев пятьнадцать алтын.

И обоего мастеру Кондратью Иванову и его дву станов всяким мастеровым людем дватцати человеком государева денежного и за хлеб деньгами жалованья на нынешней на сто дватцать осьмой год дано сто сорок шесть рублев двадцать один алтын четыре деньги.

Мая во 2 день печатного и книжного дела никитинские печати Фофанова батыйщику Якову Пиминову государева денежного половина его окладу три рубли восем алтын две деньги да за хлебное государево жалованье деньгами ж за юфть по пятнадцать алтын, итого за пять юфтей два рубли восем алтын две деньги; и обое ему государева денежного и за хлеб две деньгами жалованья на нынешней на сто дватцать осьмой год половина его окладу пять рублев с полтиною дано. Деньги взял батыйщик Яков Пиминов.

2. Р. к. № 1. 1620 (7128) г., лл. 84, об.; 85.

Марта 8. Того же дни печатого книжного дела словолитцу Ивану Фофанову государева денежного жалованья по окладу девять рублев да за хлебное государево жалованье оклад его сполна ж за юфть по пятнатцать алтын, итого за двенатцать юфтей пять рублев тринатцать алтын две деньги; и обоего ему государева денежного и за хлеб деньгами жалованья на нынешней на сто дватцать осмой год по окладу четырнатцать рублев тринатцать алтын две деньги дано. Деньги взял словолитец Иван сам.

3. Р. к. № 1, 1620 (7128) г., л. 98, об.

Марта в 14 день печатного книжного дела мастеру Кондратью Иванову государева жалованья по окладу дватцать рублев да за хлебное государево жалованье деньгами ж за юфть по пятинатцать алтын, итого за сорок юфтей осмнатцать рублев; и всего ему государева денежного и за хлеб денгами жалованья на нынешней на сто дватцать осьмой год по окладу тритцать восмь рублев дано денег. Взял мастер Кондратей сам, да его ж Кондратьева стану мастеровым людем государева денежного и за хлеб деньгами жалованья половина их окладов.

4. Р. к. № 1, 1620 (7128) г., лл. 222, об., и 223, об.

Того же дни [июня 27] словолитцу Иванову Фофанову за дверь деревянную з железными крюки и за подмост, что на печатный двор у нижней палаты, рубль дано, а от тое де двери и от подмосту залеги и за дверные железные крюки за дело наперед того брат его печатной книжного дела мастер Микита Фофанов дал деньги свои.

Того же дни печатному книжного дела словолитцу Ивану Фофанову на рукавицы суконные три алтына две деньги дано. Деньги взял словолитец Иван Фофанов.

5. Р. к. № 1, 1620 (7128) г., л. 315 и об.

Декабря в 11 день печатного книжного дела мастерам осиповские печати кирилова четырем человеком наборщиком, Алексею Невежину, вдовому дьякону Федору да Дорофею Некрасову, Федору Данилову, двем человеком разборщиком, вдовому попу Степану да Михаилу Матфееву, да передорщиком осми человеком, Мине Сидорову, Архипу Тимофееву, Иванку Семенову, Нестерку Федорову, Митке Клементьеву, Онтонку Васильеву, Шестачку Микулину, Левке Рудакову, батыщиком осми человеком, Таирку Викулину, Васке Подкуянскому, Баженку да Мануильку Мининым, Иванку Подкуянскому, Митьке Попову, Иванку Иванову сыну Крепкого, Матюшке Иванову, словолитцу Иванку, Фофанову, резцу Михалку Осипову, столяру Пятунке Тарасову, кузнецу Елизарку Мокиеву, двем человеком знаменщиком, Митьке Исаеву, Мосейку Иванову, двем человеком сторожем, Ивашку Фомину, Куземке Исаеву, государева жалованья в приказ за книжное дело, что их дела печатные месячные минеи декабря месяце из дела вышли, наборщиком по три рубля человеку, разборщиком и тередорщиком по два рубля с полтиною человеку, батырщиком, и словолитцу, и резцу, и кузнецу, и столярю по два рубля человеку, знаменщиком по рублю человеку, сторожем по полтине человеку, и всего тритцати человеком шестесят четыре рубля дано. Деньги взяли мастеровые люди сами по рукам.

6. Р. к. № 6, 1621 (7129) г., л. 1, об.

Мастер Кондратей Иванов взял свеч сальных 20 денежных марта в 5 день евангелистов резать.

7. Р. к. № 6, 1621 (7129) г., л. 2 об.

Октября в 25 день взял знаменщик Дмитрий Исаев взял к прописке к евангелиям два золотых.

8. Р. к. № 1, 1621 (7129) г., л. 339.

Февраля в 20 день резцом Михалку Осипову, Фетке Никонову, столяру Ваське Иванову, кузнецу Елизарке Мокееву, всего четырем человеком, государева денежного жалованья по три рубли человеку, итого двенатцать рублев; да за хлеб деньгами по три рубля, по дватцать по шти алтын по четыре деньги человеку, за юфти по пятнадцать алтын четыре деньги. И обоего им государева денежного и за хлеб деньгами жалованья на нынешней на сто двадцать девятый год девятнатцать рублев шесть алтын четыре деньги человеку. Деньги взял столяр, и резцы, и кузнец по рукам.

9. Р. к. № 2, 1621 (7129) г., л. 21, об.

Июля в 15 день по челобитной за пометою думного дьяка Ивана Граматина мастеру Кондратью Иванову государева жалованья к прежнему его окладу к дватцати рублям на нынешней на сто дватцать девятой год десять рублей дано. Деньги взял мастер Кондратей.

10. Р. к. № 6, 1621 (7129) г., л. 3.

Декабря в 19 день взял Дмитрий Исаев к прописке ко евангелием золотой.

Декабря в 19 день взял знаменщик Дмитрей Исаев пятьдесят свеч полуденежных.

11. Р. к. № 3, 1622 (7130)—1625 (7133) гг., л. 112.

Генваря в 15 день кабацкому целовальнику Иеву Дмитриеву за снасти печатного книжного дела, за пилу, да за припас сложной, да за клещи волочильные, что пропил словолитец Ивашко Фофанов на кабаке, рубль три алтына четыре деньги дано. Деньги взял Иев.

12. Р. к. № 3, 1622 (7130)—1625 (7133) гг., л. 298.

Того же дни [14 апреля] знаменщику Дмитрею Исаеву, столяром Пятунке Тарасьеву, Ваське Иванову, резцом Михалке Осипову, Федьке Никонову, кузнецом Елизарку Мокееву, Ивашку Павлову, всего семи человеком, государева денежного жалованья дватцать один рубль, да за хлеб деньгами за дватцать за восемь юфтей двенатцать рублев дватцать алтын, по четыре деньги человеку; и обоего им государева денежного

и за хлеб деньгами жалованья тритцать три рубля дватцать алтын дано, по четыре рубля по дватцать по шти алтын по четыре деньги человеку. Деньги взяли знаменщик, и столяры, и резцы, и кузнецы сами по рукам.

13. Р. к. № 3, 1622 (7130) — 1625 (7133) гг., л. 405.

Марта в 29 день резцу Михалку Осипову на клепики, что резать ему кресты к погребником, два алтына две деньги. Дано. Деньги взял Михалка.

14. Р. к. № 3, 1622 (7130) — 1625 (7133) гг., л. 406, об.

Марта в 20 день резцу Михалку за коробку белую осиновую с нутреным замком, в чем ему класть заставочные деревья, на чем резать заставицы, три алтына две деньги. Дано. Деньги взял Михалка.

15. Р. к. № 3, 1622 (7130) — 1625 (7133) гг., л. 405, об.

Апреля в 16 день знаменщику Дмитрею Исаеву на камедь на десять золотников, на орешки и на чернила пять алтын две деньги дано. Писать ему к печатным книгам на грушьих деревьях заставицам строки. Деньги взял Дмитрий Исаев.

16. Р. к. № 3, 1622 (7130) — 1625 (7133) гг., л. 301.

Маия в 5 день Федору Сергееву за пуд олова пять рублев восьм алтын две деньги дано, деньги взял Федор, олово взял словолитец Иван Сильной; лить ему из того олова ис Кондратьевы формы книжные слова на апостолы к кондратьевым двом станом.

17. Р. к. № 3, 1622 (7130) — 1625 (7133) гг., л. 238.

Сентября в 13 день знаменщику Дмитрею Исаеву да столяру Ваське Иванову государева жалованья в приказ два рубля. Дано. Знаменщик наводил всякими красками стан, столяр делал к стану всякую поделку. Деньги взяли сами по рукам.

18. Р. к. № 5, 1626 (7134) — 1628 (7136) гг., л. 6, об.

Того же дни (марта 25) резцу Михалку за тщицу за медную, да середник книги натискивал дватцать алтын дано.

19. Р. к. № 5, 1626 (7134) — 1629 (7136) гг., л. 7, об.

Того же дни [марта 28] резцу Михалку Осипову на медь на середники да наугольники рубль десять алтын дано.

20. Р. к. № 5, 1626 (7134) — 1628 (7136) гг., л. 9.

Того же дни [10 апреля] резцу Михалку Осипову за два клепика угорские резать ему строки и заставицы три алтына четыре деньги; ему ж куплен брус четыре алтына две деньги, и всего девять алтын дано.

21. Р. к. № 5, 1626 (7134) — 1628 (7136) гг. л. 120.

Декабря в 5 день мастеру Кондратью Иванову государева жалованья кормовых денег, что он режет евангелисты, декабря с первого числа марта по первое число, на четверть году, три рубли дано.

22. Р. к. № 5, 1626 (7134) — 1628 (7136) гг., л. 225, об.

Генваря в 28 день мастеру Кондратью Иванову государева жалованья в приказ, что он режет к еван[гелиям(?)] заставицы и прописные слова, четыре рубля; да ему ж на медь на три фунта на материцы тринатцать алтын две деньги да ему государева жалованья кормовых денег шеснатцать алтын четыре деньги, всего четыре рубля тритцать алтын дано. Деньги взял мастер Кондратей Иванов.

23. Р. к. № 5, 1626 (7134) — 1628 (7136) гг., л. 215, об.

Того же дни трем человеком, знаменщику Дмитрею Исаеву, резцом Михалку Осипову, Иванку Фофанову государева денежного жалованья первая половина их окладов двенатцать рублев, по четыре рубля человеку; да за хлебное государево жалованье за пятнатцать юфтей шесть рублев дватцать пять алтын. И обоего им государева денежного и за хлеб деньгами жалованья осмнатцать рублев дватцать пять алтын дано, по шти рублев по осми алтын по две деньги человеку. Деньги взяли знаменщик Дмитрей Исаев с товарыщи сами по рукам.

24. Р. к. № 6, 1626 (7134) г., л. 22.

134 году марта в 30 день взял резец Михаило Осипов двадцать свеч сальных на строки ко всяким книгам денежных.

25. Р. к. № 5, 1626 (7134) — 1628 (7136) гг., л. 70.

Августа в 10 день резцом Михалку Осипову, Ивашку Фофанову, знаменщику Митьке Исаеву, что они делают у ворот знаменят и режут, по дватцать алтын человеку, всего рубль дватцать шесть алтын четыре деньги. Дано.

26. Р. к. № 5, 1626 (7134) — 1628 (7136) гг., л. 88, об.

Сентября в 16 день резцом Михалку Осипову, да Иванку Фофанову, знаменщику Дмитрею Исаеву, воротнику Офонке, Михалку рубль с четвертью, Иванку да Офонке по рублю человеку, знаменщику Дмитрею Исаеву полтина, всего три рубля дватцать пять алтын. Делали они к воротам доски резные. Дано

27. Р. к. № 6, 1627 (7135) г., л. 8, «О золоте».

135 году июня 13 день взял знаменщик Дмитрей Исаев на новые евангилия на три на прописку у Дмитрея Елисеева на два золотых на почешное золото по цене по торговой рубль дватцать восемь алтын две деньги. Да на ртуть восемь алтын две деньги. Да на листовое золото на сто дватцать шесть алтын четыре деньги.

В 135 году августа во 2 день взял знаменщик Дмитрей на золото на сто листов дватцать шесть алтын четыре деньги.

Того ж 135 году августа в 2 день взял Дмитрей Исаев на месяц на август кормовых денег тритцать один алтын.

135 году сентября во 2 день знаменщик Дмитрей Исаев взял на сентябрь кормовых денег тритцать один алтын.

Октября в 4 день знаменщик Дмитрей Исаев кормовых денег взял тритцать один алтын и руку приложил. Того ж дни взял на золото 26 алтын 4 деньги.

28. Р. к. № 6, 1628 (7136) г., л. 12.

136 г., генваря в 15 день, взял на золото на сто листов дватцать шесть алтын четыре деньги знаменщик Дмитрей Исаев. Того ж месяца в 18 день на пятьдесят свеч на денежные взял шесть алтын четыре деньги.

Генваря в 27 день взял на золото на сто листов дватцать шесть алтын четыре деньги. Февраля в 15 день взял на золото на листовое дватцать шесть алтын четыре деньги, да на корм на февраль месяц дватцать девять алтын. Марта в 10 день на корм взял тритцать один алтын. Да на комедь шесть денег. Марта в 13 день взял на золото 26 алтын 4 деньги. Марта в 24 день на золото взял на сто листов 26 алтын 4 деньги. Апреля в 1 день знаменщик Дмитрей Исаев взял на корм тритцать алтын, да на золото на пятьдесят листов тринатцать алтын две деньги, да на дватцать листов пять алтын две деньги. Взято мая 16 число 20 боранов два фунта киновари.

29. Р. к. № 13, 1632 (7140) г., л. 66.

Знаменщик и золотописец Дмитрей Исаев. Да ему ж по государеву цареву и великого князя Михаила Федоровича всея Русии и отца его государства великого государя святейшего Филарета Никитича патриарха московского и всеа Русии указу прибавлено их государева жалованья к старому его окладу три рубли, для того что он прописывает про государя всякие книги золотом; и золотописцу Дмитрею Исаеву государево годовое жалованье деньги и за хлеб на нынешней на 140 год оклад ево сполна и с придачею деветнатцать рублев двадцать пять алтын. Дано.

30. Р. к. № 13, 1632 (7140) г., л. 68, об.

Словолитцы. Иван Фофанов. И Ивану Фофанову государево жалованья шестнатцать рублев дватцать пять актын на нынешней 140 год оклад ево деньги и за хлеб сполна дано.

31. Р. к. № 19, 1634 (7142) г., л. 16.

Того ж дни [мая 22] резцу Мишке Осипову чем ему прорезывати на грушах к книгам строки и заставицы куплено ножевого ряду у Данилка Матвеева два ножа угорских, наклепики; даны три алтына две деньги.

32. Р. к. № 42, 1648 (7156) г., л. 154, об.

Розных чинов люди. Резец Фетька Иванов. Оклад тринатцать рублев денег, да за пятнатцать юфтей хлеба по пятнатцати алтын, за рожь и овес за юфть, итого за хлеб шесть рублев дватцать пять алтын; и обоево девятнатцать рублев дватцать пять алтын. Федор Попов.

11 февраля в... день Фетьке государево жалованье денежное и за хлеб деньгами на нынешней 156 год, другая половина ево окладу девять рублев дватцать девять алтын з деньгою. Государево жалованье резец Федор Иванов половину своего окладу деньги взял сполна и руку приложил.

33. Р. к. № 42, 1648 (7156) г., л. 155.

Знаменщик Филип Антипьев. Аклад десять рублев да пятнатцать юфтей хлеба по пятнатцати алтын за юфть, итого шесть рублев дватцать пять алтын; и обоево шеснатцать рублев дватцать пять алтын. И Филька умре, а на ево место велено быть знаменщику Гаврилку Иванову.

И февраля в... день государева жалованья Гаврилку денежное и за хлеб деньгами на нынешней на 156 год вручая половиное в оклад восемь рублев двенатцать алтын три деньги.

34. Р. к. № 42, 1648 (7156) г., л. 190.

Ноября в 3 день котельного ряда у Остафья Богданова сына Кошурина целовальник Иван Харламов купил тритцать одну гривенку олова пять рублев, семь денег, а отдано то олово резцу Фетке Иванову на библейскую азбуку.

Того ж дни резцу Фетьке Иванову на тобник и на лошку железную два алтына четыре деньги, да ему ж на свинец пять алтын.

35. Р. к. № 42, 1648 (7156) г., л. 190, об.

Ноября в 15 день резцу Федьке Иванову от преподобного Ефрема Сирина, что он резал на груше, рубль.

36. Р. к. № 42, 1648 (7156) г., л. 90, об.

Того ж дни [ноября 13] розборщику Гринке Аврамову от знамени преподобного Ефрема Сирина, что он знаменил на груше, пять алтын.

37. Р. к. № 42, 1648 (7156) г., л. 322.

Знаменщик Филька Антипов и Филька умре, а на его место по государеву указу велено быть Ганьке Иванову; оклад десять рублев, да пятнатцать юфтей хлеба по пятнатцать алтын за юфть, итого шесть рублев дватцать пять алтын; и обоево шестнатцать рублев дватцать пять алтын. И октября в 19 день Ганьке государево жалованье денежное и за хлеб деньгами на нынешней на 156 год первая половина окладу восемь рублев двенатцать алтын три деньги. Государево жалованье знаменщик Гаврил Иванов половину своего окладу деньги взял и руку приложил.

38. Р. к. № 42, 1648 (7156) г., л. 442.

В 156 году, генваря в 5 день, посольского приказу золотописец Григорей Благушин писал фряской образцовый лист, а в листу написано полное государево имянованье, по полям травы фряские, а вверху листа того орел двоеглавой; и тот образцовой лист отдан немчину, а немчин с того листа велел напечатать тысячу двесте листов в книги строя ратного ученья. А за тот образцовый лист взял Григорей Благушин пол 2 рубля.

39. Р. к. № 42, 1648 (7156) г., л. 479, об.

И того ж дни мастеру Федору Иванову от новые мелкие азбуки за дело, за мастерство, и за стол, и за медь сто пятьдесят рублев.

А велено тою азбукою книги святцы в восмушку, да книги с котихисис в четверть; мастер Федор Иванов за новую мелкую азбуку, и за стол и за медь деньги сто пятьдесят рублев взял и руку приложил.

40. Р. к. № 42, 1648 (7156) г., л. 582.

Ноября в 5 день начаты печатать двои книги, книги в нижней палате от Никольского монастыря в четыре станы, книги Савы Сторожевского чудотворца. И у тех книг молебен петь Никольского монастыря игумену Семиону на собор, на молебен и на свечи вощаные две гривни, да осми станов наборщиком по четыре деньги на калачи; разборщиком и батыйщиком, да десяти человеком сторожам, да розного чину переплегчику, двум словолитцам, двум столярем, резцу, знаменщику, приставу, трем кузнецом, руднику, олифленику на калачи по четыре деньги человеку, и всего рубль дватцать один алтын две деньги.

41. Р. к. № 42, 1648 (7156) г., л. 592 и об.

Ноября в 20 день посольского приказу золотописец Григорей Благушин, да розборщик Григорей Аврамов прописывали две книги Савы Чудотворца житья ивангильские печати в поднос ко государю золотом; им за прописку три рубля шесть алтын четыре деньги.

42. Р. к. № 38, 1649 (7157) г., л. 91, об

В нынешней в 157 год, генваря в 20 день, по государеву цареву и великого князя Алексея Михайловича всеа Русии указу боярин дворецкой князь Алексей Михайлович Львов приказал по договору галанские земли торговому иноземцу Томосу Свану денег

дать четыреста рублев, и те деньги по государеву указу четыреста рублев Томасу даны, а за те деньги взят у него, у Томаса, сорок три тысячи двести листов фрязких по образцу. Печатоны розными образцы в 1200 книг, по тритцать по шти листов в книгу ратного строю. И по уговору те листы у Томаса приняты и в книги ратново строю положены.

43. Р. к. № 51, 1653 (7161) г., л. 81.

Федор Иванов. И Федору по государеву указу велено заводить знаменное печатное дело, а на ево место велено быть в резцах знаменщику Гаврилу Иванову; и сентября в 29 день Гаврилову государево денежное жалованье и за хлеб деньгами на нынешней на 161 год оклад ево девятнадцать рублев дватцать пять алтын, дано государево жалованье. Гаврилко, деньги взял и руку приложил.

44. Р. к. № 51, 1653 (7161) г., л. 81, об.

Гаврило Иванов. И Гаврилу велено быть в резцах, а на ево место велено быть Митрофану Феофилактову; и сентября в 29 день Митрофану государево денежное жалованье и за хлеб деньгами на нынешней на 161 год оклад ево сполна шестнатцать рублев дватцать пять алтын. Дано. Государева жалованья Митрошка у Володимере Борзова по окладу деньги взял все сполна и руку приложил.

45. Р. к. № 51, 1653 (7161) г., л. 97, об.

Сентября в 21 день серебряные полаты знаменщику Никите Петрову сыну Колеинову от знаменья Луки евангелиста в апостоле на грушевой цке рубль шесть алтын четыре деньги. Дано.

46. Р. к. № 51, 1653 (7161) г., л. 107.

Ноября в 10 день резцу Гаврилу Иванову на шесть кляпичков резать слова и строки и заставицы семь алтын. Дано.

47. Р. к. № 51, 1653 (7161) г., л. 111.

Декабря в 1 день резцу Гаврилу Иванову от литья евангельские азбуки прописных слов к делу книг псалтырей налойных корму дватцать три алтына две деньги. Дано.

48. Р. к. № 51, 1653 (7161) г., лл. 132, об., и 133.

Того ж дни [29 мая] по приказу боярина Василья Васильевича Бутурлина резцу Гаврилу Иванову на три месяца, на ноябрь, да декабрь, да на генварь, поденного корму по два алтына на день; а резал он в те три месяца лице Луки евангелиста во апостоле тетр на грушевой цке пять рублев семнатцать алтын две деньги. Дано. Резец Гаврило Иванов государева жалованья поденово корму деньги взял все сполна и руку приложил.

49. Р. к. № 54, 1654 (7162) г., л. 80.

Митрофан Феофилактов. И октября в 20 день Митрофан государево денежное жалованье и за хлеб деньгами на нынешней 162 год оклад ево сполна шестнатцать рублев дватцать пять алтын. Дано государево жалованье денежное и хлебное. Знаменщик Митрофанко Феофилактов оклад свои деньги взял и руку приложил.

50. Р. к. № 55, 1655 (7163) — 1688 (7166) гг., л. 55, об.

Апреля в 1 день иноземцом знаменщику Яну, резцу Григорию, кузнецу Станиславу на апрель поденного корму по алтыну на день человеку, и всего 2 рубля 23 алтына 2 деньги.

51. Р. к. № 55, 1655 (7163) — 1658 (7166) гг., л. 208., об.

В 11 день [июня] знаменщику Яну поденного корму генваря с 1 числа июня по 1 число, на пять месяцев, по алтыну на день. Итого 4 рубля 16 алтын 4 деньги.

Того ж дня резцу Григорью Поляку поденного корму октября с 1 числа июня по 1-е число 3 рубля.

52. Р. к. № 55, 1655 (7163) — 1658 (7166) гг., л. 272.

Захарей Лукин. И марта в 7 день Захарью государево патриарше денежное жалованье нынешнего 165 года марта с 1 числа сентября по 1-ое число 166 году по окладу ево осмнатцать рублев восмь алтын две деньги. Резец и знаменщик Захарей Лукин государево патриарше жалованье половину окладу взял и руку приложил.

53. Р. к. № 65, 1661 (7169) — 1663 (7172) гг., л. 1.

В прошлом во 169 году [1661] сентября в 1 день по государеву цареву и великого князя Алексея Михайловича всеа великия и малыя и белыя Росии самодержца на

книжном печатном дворе начаты печатать книги библеи мелкою азбукою по заводу в поднос про великого государя на большой александрийской бумаге двенатцать книг, да роздачю по церквам две тысечи четыреста книг. А деланы те книги библеи две тысечи четыреста двенатцать книг сентября с 1-го числа прошлого 169 [1661] году сентября по первое число 170 [1662] году в два стана, а сентября с 1-го числа 170 году декабря по 1 число того же году в три стана; а доделованы те книги библеи июня с 25 числа прошлого 171 [1663] году в четыре стана. А из дела и с печати те книги библеи против заводу две тысечи четыреста двенатцать книг вышли в нынешнем в 172 [1664] году декабря в 10 день.

54. Р. к. № 65, 1661 (7169)—1663 (7172) гг., л. 8, об. 7172 г., декабрь.

Да по указу великого государя вырезано на грушевой доске персона и герб царского величества, и от той рези дано резцу сорок рублев.

55. Р. к. № 65, 1661 (7169)—1663 (7172) гг., л. 211.

В прошлом в 170 [1662] году, июля в 22 день, по государеву цареву и великого князя Алексея Михайловича всеа великия и малыя и белыя Росии самодержца на книжном печатном дворе начаты печатать книги Евангелия напрестольные по заводу тысеча двести книг; а из дела ис печати те книги Евангелия напрестольные вышли в нынешнем в 171 году.

56. Р. к. № 65, 1661 (7169)—1663 (7172) гг., л. 215, об.

Да вырезаны вновь на грушевых досках два евангелиста; резцу старцу Зосиме дано за работу сорок рублев серебряных, и той дачи положены на те книги Евангелия медными деньгами сто рублев.

57. Указы. Книга № 66, л. 8.

175 [1667] год, июня в 26 день, великий государь царь и великий князь Алексей Михайлович всеа великие и малые и белые Росии самодержец указал ведать книгопечатной ево преосвященному Павлу митрополиту Сарскому и подонскому, да печатнику Алмазу Ивановичу, да дьяку Дмитрию Алмазову.

58. Р. к. № 68, 1667 (7175)—1675 (7183) гг., л. 207 об.

Дано резцу старцу Корнилию от тритцати слов резных прописных двенатцать алтын две деньги. Чернец Корнилий деньги взял и руку приложил.

59. Р. к. № 68, 1667 (7175)—1675 (7183) гг., л. 219.

Февраля в 3 день прибылой резец Федор Михайлов резал на цке образ царя Давида во псалтыри..., а от рези той цки дано ему за работу рубль.

Федор Михайлов за работу деньги рубль взял и руку приложил.

60. Р. к. № 71, 1668 (7176) г., л. 19, об.

Знаменщик. Денег 10 рублев. Григорей Аврамов. И на нынешней на 176 год Григорью государево денежное жалованье по окладу сполна десять рублев. Дано. Государево жалованье знаменщик Гришка Абрамов деньги взял и руку приложил.

61. Р. к. № 74, 1677 (7185) г., л. 199, об.

Того ж числа [февраля 16] дано от рези фраских слов от одиннатцати Чудова монастыря старцу Корнилию тринатцать алтын две деньги. Чернец Корнилий деньги за работу взял и руку приложил.

62. Р. к. № 74, 1677 (7185) г., л. 199, об.

Февраля в 16 день дано от рези заставиц знаменского монастыря казначею и старцу Иоасафу рубль. Знаменского монастыря казначей Иоасаф деньги взял и руку приложил.

63. Р. к. № 74, 1677 (7185) г., л. 245, об.

Того же числа [января 10] дано от рези царя Давыда Знаменского монастыря казначею старцу Иоасафу по уговору шесть рублев.

Знаменского монастыря казначей Иоасаф деньги взял, а в его место того ж Знаменского монастыря церковный дьячек Мишка Мартьянов по его веленью руку приложил.

64. Р. к. № 74, 1677 (7185) г., л. 242.

Апреля в 7 день дано от знамени заставицы с лицы Рождества Пресвятые Богородицы знаменщику Елисею Федорову сыну Сидоревскому шестнатцать алтын четыре деньги. Елисейко Федоров деньги взял и руку приложил.

65. Р. к. № 74, 1677 (7185) г., л. 249.

Мая в... день дано от знамени Евангелиста да от рези заставиц знаменщику Григорью Аврамову рубль пятнатцать алтын. Знаменщик Григорей Аврамов деньги взял и руку приложил.

66. Р. к. № 74, 1677 (7185) г., л. 258.

185 году июня в... день дано от рези дву евангелистов, Луки да Марка, да от осьми клеем [клейм], что главы ставятца, да от двух заставиц в лицах Рождества Христова да Благовещенья Пресвятые Богородицы, да от дву фраских слов больших, от покою да ведей, да от трех слов фряских же малых Знаменского монастыря казначею старцу Иоасафу по уговору шеснатцать рублев пятнатцать алтын. Знаменского монастыря казначей Иоасаф деньги взял и руку приложил.

67. Р. к. № 78, 1678 (7186) г., л. 19.

Августа в восьмой день дано от рези антимиса Знаменского монастыря казначею старцу Иоасафу по уговору тритцать рублев, а резал он тот антимис на оловяной доске. Казначей Иоасаф за труды деньги тритцать рублев взял, расписался своею рукою. Да ему за травчатые наугольники в той же доске дано за работу Евангелье престольные в переплете два рубли тритцать алтын.

68. Р. к. № 74, 1678 (7186) г., л. 329.

Сентября в 13 день дано от знамени государево знаменщику Федору Евтихееву от знами евангелиста Иоанна да от разспятия малой цки книга Евангелие Напрестольно в переплет по обрезу золотом по цене три рубли. И иконописец Федор Евтихеев книгу взял, а в ево место наборщик Лаврентей Иванов руку приложил.

69. Р. к. № 74, 1678 (7186) г., л. 346, об.

Генваря в 23 день в приказе книг печатного дела перед преосвященным Симионом архиепископом сибирским и тобольским, да перед дьяком Максимом Протопоповым Знаменского монастыря казначей старец Иоасаф уговорился вырезать доску оловяную антимисную против о знаменки, а рядил от рези тритцать рублев.

70. Р. к. № 74, 1678 (7186) г., л. 333.

186 году, октября в 29 день, по указу великого государя Преосвященный Симеон архиепископ Сибирский и тобольский приказал книг печатного дела резцу Алексею Нефедиву за илишную работу от дву да от трех заставиц с лицы десять рублев. Великого государя жалованья резец Алешка Нефедив взял десять рублев и расписался.

71. Р. к. № 78, 1679 (7187) г., л. 83.

Декабря в 9 день дано от рези трех слов, покоев фряских, да от узла резцу Алексею по уговору шестнатцать алтын четыре деньги. За работу Алешка Нефедьев полтину взял и расписался.

72. Р. к. № 78, 1679 (7187) г., л. 136.

Марта в 5 день дано от знаменки заставицы Воскресенья Христова с лицы Государеву знаменщику Федору Евтихееву рубль. Знаменщик Федор Евтифеев денег рубль взял, а в ево место наборщик Лаврушка Богданов руку приложил.

73. Р. к. № 78, 1679 (7187) г., л. 150.

Августа в 9 день дано от знамени грушевых дватцати четырех слов знаменщику Григорью Аврамову десять алтын. Григорей Аврамов деньги взял и руку приложил.

74. Р. к. № 78, 1679 (7187) г., л. 326.

Февраля в 15 день дано от знаменья от дватцати от семи слов прописных грушевых знаменщику Григорию Аврамову рубль. Григорий Аврамов деньги взял и руку приложил.

75. Р. к. № 78, 1679 (7187) г., л 339, об.

Апреля в 7 день дано резцу Алексею от рези заставицы Пресвятые троицы с лицы, да от узла травчатого дватцать алтын. Дватцать алтын взял и расписался резец Алешка Нефедьев, а резал он тое резь в неделовые дни.

76. Р. к. № 78, 1679 (7187) г., л. 354.

Августа в 19 день по указу Великого Государя и по приказу преосвященного Симеона архиепископа Сибирского и тобольского резцу Алексею Нефедьеву дано за излишнюю его работу в приказ, что он Алексей вырезал десять слов фрязких больших,

страфелку да заставицу с лицы живоначальной Троицы, узел фрязской евангелиста Матфеа, денег три рубли.

77. Р. к. № 78, 1680 (7188) г., л. 216, об.

Августа в 23 день скитцкому наместнику иеромонаху Варфоломею от рези цки царя Давыда десловой да от рези ж слов прописных двятинатцати лицевых Евангелие напрестольное в переплете по обрезу золотом по цене три рубли, да книгу псалтырь учебную в переплете по цене дватцать пять алтын, да иму же дано на разные снасти резные рубль шесть алтын четыре деньги

78. Р. к. № 78. 1681 (7189) г., л. 482, об.

Того ж числа [28 апреля] дано знаменщику от знамени Спасова образа, что в заставице у дела книг Евангельев больших, которые делаются на александрийской большой бумаге, Сибирянину Ивану восмь алтын две деньги.

79. Р. к. № 80, 1682 (7190) г., л. 77, об.

Ноября в 9 день дано от рези пяти крестов, которые деланы в книгах..., киевлянину иеродиакону Мартириану книгу в тетратех, а цена той книге тринатцать алтын две деньги; книгу взял иеродиакон Мартиниян и руку приложил.

80. Р. к. № 78, 1682 (7190) г., л. 561, об.

Генваря в 18 день по указу великого государя по челобитной за пометою дьяка Ивана Арбенева приказ печатного дела резцу Алексею Нефедьеву дано за излишнюю работу, что он резал к делу книгу Евангельев напрестольных большой александрийской бумаги от пятинадцати слов фрязких больших пятнатцати ж клеем больших, от четырех заставиц фряских малых, от дватцати слов полуфряских, два рубли. Резец Алешка Нефедьев два рубли денег взял и руку приложил.

81. Р. к. № 78, 1689 (7190) г., л. 594, об.

Знаменщик старец Паисей марта в день великого государя жалованье за хлеб деньгами на нынешней на 190 год за пятнадцать четей ржи, овса тож по дватцать по одному алтыну по две деньги за юфть, итого девять рублев двадцать алтын.

82. Р. к. № 80, 1683 (7191) г., л. 69, об.

Знаменщик. Оклад 10 рублев. Старец Паисий. И сентября в 30 день великих государей денежного жалованья старцу Паисию на нынешней на 191 год по окладу сполна десять рублев И знаменщик старец Паисей умре, а великих государей в денежном жалованье росписки нет в книге, для того это ево паисеева росписка в столпу приказных дел.

83. Р. к. № 86, 1687 (7195) г., л. 135, об.

Апреля в 5 день по челобитной и по выписке за пометою дьяка Ивана Арбенева резцу Алексею Нефедьеву за резь на оловянной цке святого апостола Луки, да две заставицы длинных в чет аршина, да за фрязские буки длиною в поларшина, да от заставиц большой с орлом большим четверти аршина в приказ десять рублев. Росписка на выписке в столпу.

84. Р. к. № 88, 1688 (7196) г., лл. 270, об., и 271.

Сентября в 15 день по челобитной и по выписке за пометою дьяка Ивана Арбенева знаменщику Ивану Епифанову за знаменку на оловяной цке образа Луки евангелиста, да дву начальных заставиц, да третей большей к евангелисту в начало бытии долиц длиною в чет аршина, да трех слов фрязских больших длиною в поларшина, да заставицы большой с орлом больши чет аршина к вотчинным грамотам, и за всю ту знаменку ему Ивану в приказ пять рублев. Росписка в деньгах в столпу.

85. Р. к. № 89, 1689 (7197) г., л. 162, об.

Апреля в 18 день по челобитной за пометою дьяка Андрея Михайлова знаменщику Ивану Епифанову за знаменку к большому евангельскому делу за дву заставиц начальных, да большой заставицы к евангелистам, да четырех вставок праздников, да четырех строк больших в правах, да в полатку от полуторы вставки, да от знаменки ж в требник тайны брачества в приказ пять рублев. Росписка в столпу.

86. Р. к. № 89, 1689 (7197) г., л. 163.

Того же числа от письма тябла, что под иконами над враты знаменщику Ивану Епифанову, да ему ж от дву столбчиков, что у тех же икон, за краски и за золото восмь алтын две деньги.

Апреля в... день по челобитной за пометою дьяка Андрея Михайлова знаменщику

Ивану Епифанову за письмо святых икон Спасова образа, да Пресвятые Богородицы, да Иоанна Предтечи, святых апостол Петра и Павла в приказ девять рублев. Расписка на челобитной в столпу.

87. Р. к. № 89, 1689 (7197) г., л. 163 и об.

Апреля в... день челобитной и по выписке за пометою дьяка Андрея Михайлова резцу Алексею Нефедьеву за резь, что он резал во святое евангелье, что печатая на александрийском целом листе на груше большую заставицу с травами ширины пять длиною мало не дву пядей, да две заставицы больших же, на одной вырезано евангелие Иисуса Христа, а другая с крестом травчатая, да четвертая заставица травчатая вставка, что вставливают внизу в палатке в клейме, да пять закладных заставиц личных мелкотворных, заставицу святое богоявление, заставицу святое благовещенье, две заставицы Рождество да Воскресенье Христово, заставицу сочетания браку в требники, да четыре строки больших травчатых з греческого переводу святых апостол и евангелистов Матфея, Луки, Марка, Иоанна, и за ту всю резь ему Алексею в приказ двенатцать рублев. Росписка на выписке в столпу.

88. Р. к. № 93, 1692 (7200) г., л. 39.

Оклад 13 рублев. Резец Алексей Нефедьев. И сентября в... день великих государей денежного жалованья Алексей на нынешней на двусотой год по окладу сполна тринатцать рублев. Великих государей денежное жалованье резец Алешка Нефедьев взял и расписался.

89. Р. к. № 93, 1692 (7200) г., л. 92.

Резец Алексей Алексеев. И февраля в... день великих государей жалованья за хлеб деньгами Алексею на нынешней на 200 год по окладу сполна за пятнатцать юфтей двенатцать рублев. Великих государей жалованье хлебное резец Алексей Алексеев взял; в его место росписался наборщик Харитонко Ефимов.

Б. СПИСКИ

I. РУССКИЕ КНИГИ С ГРАВЮРАМИ XVI—XVII ВЕКОВ

(Полный список с указанием библиографических источников)

Для указателя Строева приводятся данные: под цифрой «I» — «Описания книг... Толстова», 1829 г.; «II» — «Описания книг... Царского», 1836 г.; «III» — «Описания... служащего дополнением», 1841 г. Ссылки на Каратаева для книг, выпущенных до 1652 г., даны по изданию 1883 г., доведенному до указанного года; для книг, выпущенных после 1652 г.,— по изданиям 1861 и 1878 гг.

Подробные заглавия указателей даны в списке литературы.

В список включены только книги с гравюрами самостоятельного значения; заставочные и аналогичные работы, учтенные в каталоге А. С. Зерновой, в данный список не включены, за исключением первого анонимного Евангелия, важного по заставке с Матфеем, как первопечатного московского издания, и изданий с титульным обрамлением.

В некоторых случаях номер ссылки поставлен в скобки. Это делается тогда, когда указатель дает не точное описание, а упоминание данной книги. В случаях, когда описание или упоминание настолько неопределенно, что не дает полной уверенности в идентичности книги, внесенной в список, с упоминаемой в том или ином прежнем указателе,— его номер приводится с вопросительным знаком.

В скобках после заглавия книги помещается имя ее «делателя» — издателя.

II. ГРАВЮРЫ В ОСНОВНЫХ ТИПАХ КНИГ XVII ВЕКА

Псалтыри с указанием типов досок гравюр, инициалов, заставок и вязи I разворота.

Апостолы с указанием типов досок гравюр, инициалов, заставок и вязи I разворота.

Евангелия с указанием типов досок гравюр в каждой из четырех частей.

III. ОБЩИЙ СПИСОК ДРЕВНЕРУССКИХ КНИЖНЫХ ГРАВЮР

Полный список с указанием размеров и вариантов в хронологическом порядке с 1556 до 1703 г.

I. Русские книги с гравюрами XVI—XVII вв.

№ по порядку	Название книги	Место издания	Дата выхода в свет	Количество гравюр	Указатели								Примечания
					Сопиков	Строев	Сахаров	Ундольский	Каратаев	Родосский, I	Миловидов	Пекарский	
1	Евангелие (анонимное)	М.	1556?	1 заставка с изображением	—	(II 12)	—	38	66	(11)	—	—	
2	Апостол (И. Федоров и П. Мстиславец)	»	1564,1/III	1	73	I 16	45	61	69	10	—	—	
3	Псалтырь (Н. Тарасиев и А. Невежа)	»	1568,20/XII	1	—	II 16	49	65	74	—	—	—	
4	Евангелие учительное (И. Федоров и П. Мстиславец)	Заблудов	1569,17/III	1	12.897	I 17	50	66	75	13	367	—	
5	Псалтырь (И. Федоров)	»	1570,23/III	2	—	—	51	67	77	—	368	—	Гравюра W. S.
6	Апостол (И. Федоров)	Львов	1574,15/II	3	74	I 18	55	74	84	14	—	—	
7	Евангелие (П. Мстиславец)	Вильна	1575,30/III	4	12,893	I 19	56	76	87	15	4	—	
8	Псалтырь (П. Мстиславец)	»	1576,16/I	1	931	II 21	—	77	88	16	5—6	—	
9	Апостол (Мамоничи?)	»	1576?	1	—	I 20	57	78	89	17	7	—	Копия издания 1564 г.
10	Псалтырь (А. Невежа)	Александрова слобода	1577,31/I	1	—	II 22	58	79	90	18	—	—	
11	Новый завет (И. Федоров)	Острог	1580,12/VII	3	—	I 21	64	86	—	—	371	—	
12	Библия (И. Федоров)	»	1580,12/VII	3	109	I 22	65	88	—	19	372	—	
13	Псалтырь (Мамоничи)	Вильна	1586,10/II	1	—	III 8	—	99	115	—	13	—	Копия издания 1570 г. (№ 5)
14	Апостол »	»	1591, 8/XI	1	—	I 28	86	109	126	25	21	—	2-е изд., № 9
15	Псалтырь »	»	1592, 8/I	1	—	—	—	—	128	—	22	—	» » № 13
16	Псалтырь »	»	1593, 30/XI	1	—	I 30	90	115	130	—	23	—	3-е » № 13

№ по порядку	Название книги	Место издания	Дата выхода в свет	Количество гравюр	Указатели								Примечания
					Сопиков	Строев	Сахаров	Ундольский	Каратаев	Родосский, I	Миловидов	Пекарский	
17	Апостол (А. Невежа)	М.	1597, 4/VII	1	75	I 37	104	133	150	33	—	—	Тираж 1050 экз.
18	Евангелие (Мамоничи)	Вильна	1600,19(?)/VII	4	276	I 42	113	141	162	36	39	—	2-е изд. (с копиями гравюр 1575 г.)
19	Псалтырь (А. Невежа)	М.	1602, 30/XI	1	935	II 39	—	152	172	39	—	—	
20	Апостол (И. Невежин)	»	1606, 18/III	1	76	I 47	126	164	181	43	—	—	
21	Евангелие (О. Радишевский)	»	1606, 29/VI	4	278	I 48	127	165	189	104	—	—	
22	Псалтырь (Н. Фофанов)	»	1615, 6/I	1	—	II 53	155	198	216	—	—	—	
23	Псалтырь (Никон)	»	1619, 3/X	1	—	—	—	236	253	67	—	—	Тираж 1300 экз.
24	Апостол (К. Иванов)	»	1621, 25/V	1	—	III 23	—	243	264	—	—	—	
25	Псалтырь	»	1622, 19/III	1	—	—	—	251	275	—	—	—	
26	Апостол (К. Иванов)	»	1623, 25/I	1	—	III 25	—	262	279	73	—	—	
27	Требник	»	1624, 19/XII	2	1452	—	—	—	—	—	—	—	
28	Псалтырь	»	1625, 5/XI	1	—	—	—	285	300	84	—	—	
29	Евангелие (К. Иванов)	»	1627, 19/III	4	—	II 85	—	321	313	—	—	—	
30	Псалтырь	»	1627, 26/X	1	—	—	—	298	317	95	—	—	
31	Евангелие	»	1628, 1/VI	4	—	—	—	302	332	101	—	—	
32	Апостол	»	1631, 28/IX	1	—	III 41	—	350	376	118	—	—	
33	Псалтырь	»	1631, 8/XI	1	—	—	—	356	377	119	—	—	
34	Псалтырь	»	1632,29/VII	1	—	II 251	290	368	386	—	—	—	
35	Псалтырь	»	1632, 8/IX	1	—	—	294	367	293	122	—	—	
36	Апостол	»	1633, 30/IX	1	303	III 48	—	369	404	127	—	—	
37	Евангелие	»	1633, 30/IX	4	290?	III 47	—	383?	401	128	—	—	
38	Псалтырь (В. Бурцев)	»	1634, 19/XII	1	—	II 102	—	386	410	313	—	—	
39	Псалтырь	»	1634, 4/VI	1	—	—	308	387	406	130	—	—	
40	Апостол	»	1635,15/VIII	1	—	II 101	—	391	419	—	—	—	
41	Псалтырь	»	1636, 4/X	1	—	—	—	411	435	—	—	—	

№ по порядку	Название книги	Место издания	Дата выхода в свет	Количество гравюр	Указатели								Примечания
					Сопиков	Строев	Сахаров	Ундольский	Караташев	Родосский, I	Миловидов	Пекарский	
42	Псалтырь (В. Бурцев)	М.	1636, 21/XI	1	—	—	—	412	436	—	—	—	
43	Псалтырь	»	1636,11/VII	1	—	—	—	413	431	137	—	—	
44	Псалтырь	Львов	1637	1	—	—	307	381	453	—	—	—	Переиздание № 5
45	Евангелие	М.	1637, 3/II	4	—	I 85	420	441	441	143	—	—	
46	Азбука (В. Бурцев)	»	1637, 8/II	1	160	I 88	335	418	442	—	—	—	
47	Апостол (В. Бурцев)	»	1638, 1/XI	1	—	III 56	357	446	466	152	—	—	
48	Псалтырь	»	1638, 1/XI	1	—	—	371	450	482	153	—	—	
49	Псалтырь (В. Бурцев)	»	1638, 23/IV	1	—	—	—	449	461	—	—	—	
50	Евангелие	»	1640, 19/I	4	283	III 60	380	486	497	162	—	—	
51	Псалтырь	»	1640,18/VIII	1	—	—	382	489	502	166	—	—	
52	Псалтырь	»	1641, 15/XI	1	—	—	—	503	522	—	—	—	
53	Канонник	»	1641, 15/I	1 рамка	—	II 116	394	502	513	170	—	—	
54	Псалтырь	»	1642, 12/V	1	993	II 123	410	527	531	—	—	—	
55	Псалтырь	»	1642,31/XII	1	—	—	—	532	536	—	—	—	
56	Апостол	»	1644, 15/I	1	—	II 131	—	556	562	183	—	—	
57	Евангелие	»	1644,20/VII	4+1 малая	—	II 134	—	554	565	—	—	—	
58	Псалтырь	»	1645,20/IX	1	—	—	—	570	585	189	—	—	
59	Псалтырь	»	1645,6/XII	1	—	II 136	—	571	587	189?	—	—	
60	Ефрем Сирин	»	1647,1/II	1	—	—	478	607	623	—	—	—	
61	Лествица	»	1647,1/III	2	607	II 154	486	609	624	202	—	—	
62	Учение...ратного строения	»	1647,26/VIII	35+1 титул	1585	I 112	490	640	629	205	—	—	Гравюры напечатаны в Голландии
63	Ефрем Сирин	»	1647,29/VIII	1	—	—	488	608	630	—	—	—	2-ое изд., № 60
64	Псалтырь	»	1647,1/XI	1	—	III 72	491	614	631	—	—	—	
65	Евангелие	»	1648,6/I	4	287	II 156	498	618	636	207	—	—	
66	Псалтырь	»	1648,17/III	1	—	—	—	622	638	—	—	—	
67	Псалтырь	»	1648,24/XI	1	—	—	500	623	642	210	—	—	
68	Апостол	»	1648,29/VI	1	—	—	—	—	643	211	—	—	

№ по порядку	Название книги	Место издания	Дата выхода в свет	Количество гравюр	Указатели								Примечания
					Сопиков	Строев	Сахаров	Ундольский	Каратаев	Родосский, I	Миловидов	Пекарский	
69	Апостол	М.	1648,8/X	1	—	II 161	—	619	644	—	—	—	
70	Благовестник	»	1649,1/IV	4	136	II 166	—	638	650	215	—	—	
71	Псалтырь	»	1649,1/VIII	1	942	—	515	635	653	—	—	—	
72	Псалтырь	»	1649,18/X	1	995 1650	II 167	514	636	652	—	—	—	
73	Псалтырь	»	1650,5/IX	1	—	—	—	646	—	—	—	—	
74	Псалтырь	»	1650,5/XII	1	—	—	—	—	664	—	—	—	
75	Евангелие	»	1651,4/VI	4	288	II 172	526	657	668	218	—	—	
76	Псалтырь	»	1651,1/X	1	996?	—	545?	662	675	223	—	—	
77	Псалтырь	»	1651,3/XII	1	—	—	537	663	676	224	—	—	
78	Псалтырь	»	1652,1/I	1	—	II 174	540	666	691	—	—	—	
79	Ефрем Сирин	»	1652,18/VII	1	943	—	544	676	695	—	—	—	
80	Ефрем Сирин	»	1652,11/IX	1	351	—	541	682	617	229	—	—	
81	Псалтырь	»	1653,11/II	1	—	II 178	554	688	632	233	—	—	
82	Апостол	»	1653,23/V	1	—	III 85	—	685	631	235	—	—	
83	Евангелие	»	1653,25/X	4	—	III 86	—	684	636	238	—	—	
84	Псалтырь	»	1654,26/I	1	—	—	—	—	—	243	—	—	
85	Апостол	»	1655,3/VI	1	86	II 572	572	705	—	—	—	—	
86	Чин освящения воды	»	После 1655	1 малая	—	—	—	706	—	246	—	—	
87	Грамота о Крестном монастыре	»	1656,24/VI	1 (фронтиспис)	—	1 120	—	719	—	249	—	—	
88	Служебник	»	1656,31/VII	2 схемы	—	III 90	—	713	658	251	—	—	
89	Евангелие	»	1657,29/VIII	4	—	III 93	—	722	668	256	—	—	
90	Служебник	»	1657,10/XII	4 схемы	—	—	—	—	—	—	—	—	
91	Псалтырь	»	1658,17/III	1	—	III 94	—	740	680	258	—	—	
92	Служебник	»	1658,15/V	3 схемы	—	—	—	—	—	259	—	—	
93	Служебник	»	1658,1/VII	2 схемы	—	—	—	—	—	—	—	—	

№ по порядку	Название книги	Место издания	Дата выхода в свет	Количество гравюр	Указатели								Примечания
					Сопиков	Строев	Сахаров	Ундольский	Карташев	Родосский, I	Миловидов	Пекарский	
94	Месяцеслов	М.	1658—1659	1 малая	—	—	—	736 347	675	688	—	—	
95	Рай мысленный	Иверский монастырь	1659,3/VIII	3	1308	—	603	746	—	—	—		Приложено: «Обретение мощей Иакова Боровицкого»
96	Анфологион	М.	1660	1 рамка		I 126 II 186	609	758	—	—			
97	Псалтырь	»	1660.28/II	1 рамка + 1 малая гравюра	—	—	613	751	696	—		—	
98	Псалтырь	»	1660,20/X	1	—	—	—	750	695	265			
99	Брашно духовное	Иверский монастырь	1661,19/X	2	1159	I 129	617	765	—	—	—		
100	Требник	М.	1662	1 рамка	—	—	629	777	—	—			
101	Евангелие учительное	»	1662,20/VII	1	—	—	—	773	710	276	—	—	
102	Месяцеслов	»	1662	1 рамка	—	I 131	627	776	—	—	—	—	
103	Евангелие	»	1663,18/I	4	—	—	—	782	712	273	—		Ошибочно помечено 1662; тираж 1200 экз.
104	Библия	»	1663,12/XII	6	—	I 133	—	783	714	278		—	Тираж 2412 экз.
105	Апостол	»	1663,12/XII	1	—	—	—	784	726	—			
106	Беседы на Матфея	»	1664,5/VIII	1	—	II 191	—	800	729	283			
107	Беседы о священстве	»	1664,5/VIII	1 (дважды)	—	I 134	—	801	731	284	—		
108	Книга великих пастырей	»	1664, V	2	—	I 136	—	807	738	288	—	—	
109	Псалтырь	Львов	1665, после 24/V	1	—	—	649	805	—	—	—	—	Переиздание № 4
110	Беседы на Иоанна	М.	1665,9/VI	2	—	II 192	—	806	737	289	—		
111	Октоих	»	1666,25/II	1	—	—	—	814	744	293	—		

№ по порядку	Название книги	Место издания	Дата выхода в свет	Количество гравюр	Указатели								Примечания
					Сопиков	Строев	Сахаров	Ундольский	Каратаев	Родосский, I	Миловидов	Пекарский	
112	Жезл правления (С. Полоцкий)	М.	1667?	1 титул	—	I 138	—	812	747	296	—	—	
113	Ефрем Сирин	»	1667,29/VIII	1	—	II 196	—	818	749	297	—	—	
114	Служебник	»	1667,XI	9 (в том числе 3 схемы)	—	III 101	—	821	750	—	—		
115	Евангелие	»	1668,15/III	4+1 малая	—	III 102	—	833	767	299	-	—	
116	Служебник	»	1668,8/VIII	3 схемы	—	III 197	—	834	764	302	—	—	
117	Псалтырь	»	1669,VIII	1	—	—	—	939	770	—	—	—	
118	Служебник	»	1670,X	2 схемы	—	—	—	855	776	308	—	—	
119	Псалтырь	»	1671,VI	1	—	—	—	863	798	300	—	—	
120	Апостол	»	1671,XII	1	—	—	—	861	791	—	—	—	
121	Святцы	Антониев-Сийский монастырь	Ок. 1672	1 фигурная + схемы и рамки	—	-	—	846	—	—	—	—	Напечатано в 2 цвета
122	Служебник	М.	1676,VII	2 схемы	—	—	—	—	—	320	—	—	
123	Служебник	»	1676,IX	2 схемы	—	—	—	898	823	321	—	—	
124	Евангелие	»	1677,IX	4	—	—	—	910	828	324	—	—	
125	Псалтырь	»	1678,V	1	—	—	—	919	844	—	—	—	
126	Шестоднев	»	1678,3/XII	1	—	—	—	921	840	329	—	—	Тираж 2400 экз.
127	Апостол	»	1679,29/IX	1	—	—	—	937	852	330	—	—	» 1200 »
128	Псалтырь в стихах (С. Полоцкий)	»	1680,IV	1	—	I 160	—	947	863	334	—	—	Гравюра на меди
129	История о Варлааме (С. Полоцкий)	»	1680,IX	2	—	I 164	—	977	882	338	—	—	» » »
130	Обед душевный (С. Полоцкий)	»	1681,X	2	—	I 212	—	979	881	341	—	—	» » »
131	Вечеря душевная (С. Полоцкий)	»	1683,I	1	—	I 167	—	1006	912	351	—	—	» » »

№ по порядку	Название книги	Место издания	Дата выхода в свет	Количество гравюр	Указатели								Примечания
					Сопиков	Строев	Сахаров	Ундольский	Караташев	Родосский, I	Миловидов	Пекарский	
132	Псалтырь	М	1680, X	1	—	—	—	—	—	335	—	—	
133	Евангелие	»	1681, X	4+1 малая	—	—	—	971	883	—	—	—	
134	Псалтырь	»	1681, XII	1	—	—	—	974	886	—	—	—	
135	Увет духовный (Афанасий и Иоаким)	»	1682, IX	7 схем	—	I 166	—	386	895	345	—	—	Тираж 1200 экз.
136	Апостол	»	1684, V	1	—	—	—	1009	924	352	—	—	
137	Евангелие	»	1685, V	4+1 малая	—	—	—	1017	929	—	—	—	
138	История о блудном сыне	»	(1685) [XVIII в.]		—	—	811	1023	—	—	—		Гравюры на меди; число не определимо с полной точностью
139	Псалтырь	»	1686, VI	1	—	—	—	1038	943	—	—	—	
140	Апостол	»	1688, II	1	—	—	—	1063	968	365	—	—	
141	Шестоднев	»	1688, VI	1	—	—	—	1068	970	—	—	—	
142	Евангелие	»	1688, IX	4	—	—	—	1080	—	363	—	—	
143	Служебник	»	1688, X	2 схемы	—	—	—	1064	—	—	—	—	
144	Евангелие	»	1689, VIII	1 рама	—	—	—	1081	988	—	—	—	662 рамки, тираж 150 экз.
145	Псалтырь	»	1689, IX	1	—	—	—	—	—	370	—	—	
146	Октоих	»	1692, III	1 (дважды)	—	—	—	1130	1016	379	—	—	
147	Служебник	»	1693, I	2 схемы	—	III 123	—	1133	1028	387	—	—	
148	Апостол	»	1694, VI	1	—	—	—	—	—	—	—	—	
149	Евангелие	»	1694, VIII	4	—	—	—	1156	1041	—	—	—	
150	Шестоднев	»	1694, X	1	—	—	—	1162	1055	—	—	—	
151	Букварь (К. Истомин)	»	(1694)	42	—	I 181	—	1203	—	—	—	—	Гравюра на меди
152	Псалтырь	»	1695, VI	1	—	—	—	—	—	—	—	—	
153	Служба Иоанна Воина	»	1695, VII	1	—	III 125	—	1171	1058	—	—	—	» » »
154	(Изображения из библии) (В. Корень)	»	(1696)	(46)	—	I 188	—	1203	—	—	—	—	

№ по порядку	Название книги	Место издания	Дата выхода в свет	Количество гравюр	Указатели								Примечания
					Сопиков	Строев	Саха-ров	Ундольский	Каратаев	Родосский, I	Миловидов	Пекарский	
155	Букварь (К. Истомин)	М.	1697, IV	2 малые	—	—	—	1201	1083	—	—	—	
156	Апостол	»	1697, IV	1	—	III 222	—	1205	—	407	—	—	
157	Евангелие	»	1697, IX	4	—	—	—	1204	1098	—	—	—	
158	Псалтырь	»	1697, XII	1	—	—	—	1210	1111	406	—	—	
159	Псалтырь	»	1698, V	1+1 схема	—	—	—	1244	1125	—	—	7	
160	Маргарит	»	1698, XII	1	—	—	—	1246	1121	412	—	3	
161	Евангелие	»	1698, XII	4+1 малая	—	—	—	1241	1126	—	—	10	
162	«Толкование» Феофилакта	»	1698, XII	4	—	—	—	1243	1122	411	—	6	
163	Служебник	»	1699, VI	6	—	—	—	1265	1146	—	—	—	
164	Октоих	»	1699, VIII	1	—	—	—	1262	1148	418	—	18	
165	Житие Николая Чудотворца	»	1699, VIII	1	—	—	—	—	1147	417	—	стр. (23)	
166	Апостол	»	1699, XII	4+1 эмблема	—	—	—	1261	1139	416	—	21	
167	Соборник	»	1700, IX	1	—	—	—	1272	1170	427	—	31	
168	Шестоднев	»	1700, XII	1	—	—	—	1268	1177	428	—	34	
169	Букварь (Ф. Поликарпов)	»	1701, VI	16+1 эмблема	—	—	—	1303	1175	II 2	—	41	
170	Евангелие	»	1701, VIII	4	—	—	—	1297	1178	II 1	—	—	
171	Минея общая (Анфологион)	»	1701, X	1	—	—	—	1289	1179	II 3	—	—	
172	Ефрем Сирин	»	1701, XII	1	—	—	—	1302	—	4	—	42	
173	Новый завет	»	1702, II	7	—	—	—	—	—	6	—	49	
174	Ирмологий	»	1702, II	1	—	—	—	1323	1200	5	—	—	
175	Минея общая	»	1702, VI	1	—	—	—	—	—	—	—	52	
176	Пролог	»	1702, XI	1	—	—	—	—	—	7	—	53	
177	Арифметика (Л. Магницкий)	»	1703, I	3+1 заставка, 1 эмблема, 64 схемы	—	—	—	—	—	13	—	62	3 гравюры на меди, остальные на дереве

Примечание. Синодики 1702 и др. годов ни в одном из библиографических указателей, использованных в данном сводном списке, не включаются в число иллюстрированных печатных книг, являясь сюитой гравюр более или менее зыбкого состава.

II. Гравюры в основных типах книг XVII века

ПСАЛТЫРИ

№ по порядку	Дата издания	Типы				Формат	№ по общему списку книг
		изображения Давида	инициала	заставки	вяви		
1	1615, 6/I	I	I (черный)	I	I	Малый	22
2	1619, 9/X	II	II »	II	II	»	23
3	1622, 19/III	I	III (красный)	I	I	»	25
4	1625, 5/XI	III	IV »	III	III	Большой	28
5	1627, 26/X	III	IV »	III	III	»	30
6	1631, 8/XI	I	III »	IV	IV	Малый	33
7	1632, 29/VIII	III	II (черный)	V	V	Большой	34
8	1632, 8/X	III	IV (красный)	V	III	»	35
9	1634, 19/XII	IV	V (черный)	VI	VI	Малый	38
10	1634, 4/VI	III	I »	V	V	Большой	39
11	1636, 4/X	III	IV (красный)	VII	VII	»	41
12	1636, 21/XI	IV	V (черный)	VI	VI	Малый	42
13	1636, 11/VII	I	VI (красный)	VIII	VIII	»	43
14	1638, 1/XI	I	III »	IX	IV	»	48
15	1638, 23/IV	V	VII »	X	IX	Большой	49
16	1640, 18/VIII	III	VIII »	XI	III		51
17	1641, 15/XI	I	VI »	XII	IV	Малый	52
18	1642, 31/XII	I	VI »	XI	VIII	»	55
19	1642, 12/V	III	VIII »	XIII	V	Большой	54
20	1645, 20/IX	I	VI »	XII	V	Малый	58
21	1645, 6/XII	I	VI »	XII	V	»	59
22	1647, 1/XI	I	VI »	XIV	V	»	64
23	1648, 17/III	I	IX (черный)	XII	V	»	66
24	1648, 24/IX	I	VI »	XIV	V	»	67
25	1649, 1/VIII	I	VI »	XIV	V	»	71
26	1649, 18/X	III	X (красный)	XIII	V	Большой	72
27	1650, 5/IX	II	IX (черный)	XII	VIII	Малый	73
28	1650, 5/XII	I	IX »	XII	VIII	»	74
29	1651, 1/X	III	X (красный)	XIII	V	Большой	76
30	1651, 3/XII	I	IX (черный)	XIV	X	Малый	77

№ по порядку	Дата издания	Типы				Формат	№ по общему списку книг
		изображения Давида	инициала	заставки	вязи		
31	1652, 18/VII	I	IX (черный)	XIV	VIII	Малый	79
32	1653, 11/II	III	VIII »	XV	V	Большой	81
33	1654, 26/I	I	IX »	VIII	VIII	Малый	84
34	1658, 17/III	III	X (красный)	XIII	V	Большой	91
35	1660, 28/II	(малая гравюра)				Самый малый	97
36	1660, 20/X	I	IX »	XIV	VIII	Малый	98
37	1663, 12/XII (Библия)	V				Самый крупный	104
38	1669, VIII	III	X »	XVI	III	Большой	117
39	1671, VI	III	X »	XVI	III	»	119
40	1678, V	VI	XI (черный)	XVII	X	Малый	125
41	1680, VI	VII	XII »	XVIII	XI	Большой	132
42	1681, XII	VII	XII »	XIX	XI	»	134
43	1686, VI	VII	XII »	XIX	XI	»	139
44	1689, IX	VII	XII »	XIX	XI	»	145
45	1695, VI	VII	XIII »	XX	XI	»	152
46	1697, XII	VII	XII »	XX	XI	»	158
47	1698, V	VII	XII »	XX	XI	»	159

Примечание. Форматы Псалтырей XVII века в общем тяготеют только к двум вариантам: малому («в четверку»; по современному обозначению — 8° или 16°, согласно советскому учету доли бумажного листа) и большому («в лист» — совпадающему с прежним 4°). Точного размера книг дать нельзя, поскольку все они дошли до нас в обрезанном при переплете состоянии.

№ по порядку	Дата издания	Типы				№ по общему списку книг
		изображения Луки	инициала	заставки	вязи	
1	1621, 25/V	I	I	I	I	24
2	1623, 25/I	I	I	II	I	26
3	1631, 28/IX	I	II	III	II	32
4	1633, 30/IX	I	III	III	II	36
5	1635, 15/VIII	I	III	IV	II	40
6	1638, 1/XI	II	IV	V	III	47
7	1644, 15/I	I	II	VI	IV	56
8	1648, 29/VI	II	V	VI	IV	68
9	1648, 8/X	I	III	VI	IV	69
10	1653, 23/V	III	III	VII	IV	82
11	1655, 3/VI	III	III	VII	IV	85
12	1663, 12/XII	III	III	VIII	IV	105
13	1663, 12/XII (Библия)	II				104
14	1671, XII	IV	VI	IX		120
15	1679, 29/IX	III	VII		V	127
16	1684, V	III	VII	XI	V	136
17	1688, II	III	VII	XI	V	140
18	1694, VI	III	VII	XI	V	148
19	1697, IV	III	VII	XI	V	156
20	1699, XII	III	VIII	XI		166

Примечание. Формат Апостолов XVII века однородный — крупный (новое 4°), за исключением № 14 (по общему списку — № 120), который меньше в два раза. К Апостолу 1699 г. (№ 20) добавлены 3 гравюры, изображающие различных апостолов, помимо традиционного Луки, и 1 эмблема.

№ по порядку	Дата издания	Типы изображений				Примечания	№ по общему списку книг
		Матфея	Марка	Луки	Иоанна		
1	1627, 19/III	I	I	I	I		29
2	1628, 1/VI	I	I	I	I	По отношению к № 1 — различия в заставке	31
3	1633, 30/IX	I	I	I	I	Новые заставки	37
4	1637, 3/II	I	I	I	I	Новые заставки; частью возвращены прежние	45
5	1640, 19/I	I	I	I	I	Новые заставки	50
6	1644, 20/VII	I	I	I	I	» »	57
7	1648, 6/I	I (без рамки)	I (без рамки)	I (без рамки)	I (без рамки)	» »	65
8	1649, 1/IV (Благовестник)	I	I	I	I		70
9	1651, 4/VI	I	I	II	I	Частично новые заставки	75
10	1653, 25/X	I	I	II	I	» » »	83
11	1657, 29/VIII	I	I-а (со львом)	I	I-а (с орлом)	Заставки с фигурами	89
12	1662, 20/VII			(из Апостола 1638 г.)		» » »	101
13	1663, 18/I	II	I-а (со львом)	I	I-а (с орлом)	» » »	103
14	1663, 12/XII (Библия)	II	II		I-а (с орлом)		104

№ по порядку	Дата издания	Типы изображений				Примечания	№ по общему списку книг
		Матфея	Марка	Луки	Иоанна		
15	1665, 9/VI (Беседы на св. Иоанна)	II			I-а (с орлом)		110
16	1668, 15/III	II (в сокращении)	II (в сокращении)	II (в сокращении)	I-а (в сокращении)	Заставки с фигурами	115
17	1677, IX	II	III	II	II	» »	124
18	1681, X	III	III	III	II	» »	133
19	1685, V	III	III	III	II	» »	137
20	1688, IX	III	III	IV	II	» с праздниками	142
21	1694, VIII	III	III	IV	II	» с новыми фигурами	149
22	1697, IX	III	III	IV	II	—	157
23	1699, XII	III	III	III	II	—	161
24	1698, XII («Толкование» Феофилакта)	III	III	IV	II	—	162
25	1701, VIII	III	III	IV	II	—	170

III. Общий список древнерусских книжных гравюр

№ по порядку	Дата	Название	Техника	Размер	Рисовальщик	Гравер	Использование
1	Ок. 1556	Матфей	Ксил.	Заставка — 12.4×6.4; изображение — 4.8×3.5	В. Никифоров (?)		Анонимное Евангелие, Москва
2	1564	Лука	»	26.25×16.6 (7×10.3)	И. Федоров и П. Мстиславец (по мотивам Э. Шёна и др.)		Апостол 1564, Фронтиспис
(2а)		(Рамка)	»	См. выше			Копии в 1576 и 1591. Рамка повторена в 1574 и 1580
3	1568	Давид	»	14.9×10.5	А. Т. Невежа		Псалтырь 1568 и 1602. Фронтиспис
4	1569	Герб Г. А. Ходкевича	»	26.2×16.5	(Образцы польской геральдики)	П. Мстиславец (?)	Евангелие, Заблудов, 1569
5	1570	Герб Г. А. Ходкевича	»	13.4×9.3	То же	И. Федоров (?)	Псалтырь, Заблудов, 1570; Апостол, Львов, 1574
6	1570	Давид	»	17×12.3	(И. Федоров по мотивам Библий 1524—1564 гг.)		Псалтырь, Заблудов, 1570; Псалтыри, Львов, 1634 и 1665; копии — 1586, 1592, 1593

№ по порядку	Дата	Название	Техника	Размер	Рисовальщик	Гравер	Использование
7	1574	Герб Г. А. Ходкевича	Ксил.	См. выше	(Комбинация 2а и 5)		Апостол, Львов, 1574
8	1574	Лука	»	» »	Л. П. (Пилипович)?	W. S.	Апостол, 1574 (в рамке 2а)
9	1574	Сигнет	»	23×18		W. S.	Апостол, 1574. Переделки и подражания (во львовских изданиях XVII в.)
10	1575	Матфей	»	25.7×16.9	Анонимный литовский мастер	П. Мстиславец (?)	Евангелие, Вильна, 1575 и 1600; копии на Литве и Украине
11	1575	Марк	»	25.9×16.5	То же	»	
12	1575	Лука	»	25.6×16.9	»	»	
13	1575	Иоанн	»	26.2×17.2	»	»	
14	1576	Давид	»	25.9×17	»	»	Псалтырь, Вильна, 1575
15	1580	Титульная рамка с оленем и единорогом	»	12.75×7.2	И. Федоров по мотивам рамки изданий библейских книг Лютера		Новый завет, Острог, 1580; копии в украинских изданиях XVII в.
16	1580	Герб К. К. Острожского	»	7.2×9.1	И. Федоров по мотивам польской геральдики		Новый завет, Острог, 1580

№ по порядку	Дата	Название	Техника	Размер	Рисовальщик	Гравер	Использование
17	1580	Малый сигнет	Клеил	4.25×2.7	И. Федоров по книжным мотивам		Новый завет, Острог; Библия 1580, там же
18	1580	Герб К. К. Острожского	»	7.1×5	(Вариант 16)		Библия, Острог, 1580
19	1577	Давид	»	14.7×10.3	А. Т. Невежа		Псалтырь 1577, Александрова слобода и Москва
20	1597	Лука	»	23.4×15.4	»		Апостол 1597 и 1606
21	1606	Матфей	»	26×17.35	Мастер строгановской школы	А. Никонов (?)	
22	1606	Марк	»	26.9×17.2	То же	»	Евангелие О. М Радишевского, 1606
23	1606	Лука	»	25.8×17.09	»	»	
24	1606	Иоанн	»	25.4×17.3	»	»	
25	1615	Давид	»	15×10.2		К. Иванов	Псалтырь 1615, повторения — 1622, 1631, 1636, 1638, 1641, 1642, 1645 (2 раза), 1649, 1650, 1651, 1652, 1654, 1660
26	1619	Давид	»	19×10.2			Псалтырь 1619 (Никона); повторение — 1650

№ по порядку	Дата	Название	Техника	Размер	Рисовальщик	Гравер	Использование
27	1621	Лука	Ксил.	23.3×19.6		К. Иванов	Апостол 1621; повторение — 1623, 1631, 1633, 1635, 1644, 1648
28	1624	Крест на ступенях	Ксил. (напечатано красным)	20.4×11.75		М. Осипов	Требник 1624
29	1624	Семиконечный крест	То же	18.5×9.1		»	Требник 1624
30	1625	Давид	Ксил.	22.3×15.2		К. Иванов	Псалтырь 1625; повторение — 1627, 1632 (2 раза), 1634, 1636, 1640, 1642, 1649, 1651, 1653, 1658, 1669, 1671
31	1627	Матфей	»	23.4×15.7	К. Иванов (?)	»	Евангелие 1627; повторения всех 4 гравюр— 1628, 1633, 1637, 1640, 1644, 1648 (без рамок), 1649; № 31, 32, 33. Кроме того — 1651, 1653. № 31 — 1657; № 32 — во втором состоянии — 1657, 1663;
32	1627	Марк	»	23.25×15.7	»	»	
33	1627	Лука	»	23.25×15.9	»	»	
34	1621?	Иоанн	»	23.4×16	П. Чирин	»	

№ по порядку	Дата	Название	Техника	Размер	Рисовальщик	Гравер	Использование
							№ 33 — 1657 (2 раза); № 34 — во втором состоянии — 1657, 1663 (2 раза), 1669 (сокращ.)
35	1631	Давид	Ксил.	15.1×10.4			Псалтырь 1634 (В. Бурцев); повторение—1636
36	1637	Училище	»	7.9×9.2	Ф. Антипов (?)	М. Осипов (?)	Азбука, 2-е изд. (В. Бурцев)
37	1638	Давид	»	21×13.9	И. Самойлов (?)	И. Фофанов	Псалтырь 1638 (В. Бурцев); повторение в Библии 1663
38	1638	Лука	»	21×13.9	»	»	Апостол 1638 (В. Бурцев); повторение в 1648, 1662 (Евангелие учительное), 1663 (Библия)
39	1641	(Обрамление)	»	11.2×6.8	Ф. Антипов (?)	М. Осипов	Рамка вокруг титульного листа Канонника 1641 (В. Бурцев)
40	1647	Лествица (схема)	»	24.6×13.8	Т. Аверкиев	Ф. И. Попов	Лествица Иоанна Лествичника, 1647

№ по порядку	Дата	Название	Техника	Размер	Рисовальщик	Гравер	Использование
41	1647	Лествица (восхождение)	Ксил.	24.5×13.7	Т. Аверкиев	Ф. И. Попов	
42	1647	Ефрем Сирин	»	22×13.5	Г. Аврамов	»	Поучения—1647 (3 раза), 1652 (2 раза), 1667
43	1649	(Обрамление и титул)	Резец на меди	27.3×19	Г. Благушин	С. Саврей (?)	Титульный лист «Учения и хитрости ратного строения», 1647—1649
44	1651	Лука	Ксил.	21.6×13.6	Г. Аврамов (?)	Г. Иванов (?)	Евангелие 1651; повторение — 1653, 1668 (сокращ.)
45	1653	Лука	»	22.6×15.5	Н. П. Коленинов	Г. Иванов	Апостол 1653; повторение — 1656, 1663, 1679, 1684, 1688, 1694, 1697, 1699
46	После 1655	(Эмблема распятия)	»	5×4.3			Чин освящения воды (1655?)
47	1656	(Крест)	»	12×7.2			Грамота о Крестном монастыре, 1656
48	1656	(Эмблемы культа)	»	9.4 (диам.)			Служебник 1656; повторения — 1657, 1658 (2 раза), 1667, 1668
49	1656	(Чаша)	»	6.8 (выс.)			
50	1656	(2-й круг)	»	9.2 (диам.)			

№ по порядку	Дата	Название	Техника	Размер	Рисовальщик	Гравер	Использование
51	1658—1659	Богоматерь	Ксил.	3.4×3			Месяцеслов 1659 (повторение). Псалтырь 1660
52	1659	Богоматерь	»	12.3×9		Паисий	Рай мысленный, 1659
53	(до 1659)	Герб Никона	»	11.3×9.5			
54	1659	Иаков Боровицкий	»	13.1×9.5		Паисий	Обретение мощей... Иакова Боровицкого, 1659
55	1660	(Обрамление)	»	11×6			Псалтырь 1660; повторение—Анфологион 1660, Требник и Месяцеслов, 1662
56	1661	(Обрамление)	»	15.9×13.3		Паисий (?)	Брашно духовное, 1661
57	1661	Давид	»	13.8×10.7			
58	1663	Матфей	»	23.4×15.4		Зосима	Евангелие 1663; повторение в Библии 1663 (№ 56), 1668 (сокращ.), 1677; № 57—в Библии 1663, в Евангелии 1668 (сокращ.)
59	1663	Марк	»	23.3×15.5		»	
60	1663	(Фронтиспис и герб)	»	34.7×20.7		»	Библия 1663
61	1663	(Обрамление)	»	29.7×17.8		»	

№ по порядку	Дата	Название	Техника	Размер	Рисовальщик	Гравер	Использование
62	1664	Иоанн Златоуст	Ксил.	17.4×11.7			Беседы о священстве, 1664; повторение—1665 (Беседы на Иоанна), 1698 (Маргарит)
63	1664	Матфей, Марк, Лука и Иоанн Златоуст	»	27.2×17.6	И. З. и А. Р.		Беседы на Евангелие Матфея, 1664
64	1664	Григорий Богослов	»	23.8×14.7		»	Книга великих пастырей, 1665
65	1664	Василий Великий	»	17.9×12		»	
66	Ок. 1667	(Эмблема жезла)	»	21×12.7			Титул «Жезла правления» С. Полоцкого
67	1666	Иоанн Дамаскин	»	22.5×14.7	(Свободная копия с Октоиха 1630 львовского изд.)		Октоих 1666; повторение—1678 (Шестоднев), 1688, 1694, 1692, 1699 (Октоих)
68	1671	Лука	»	16.1×11.7		А. Нефедьев (?)	Апостол 1671
69	Ок. 1672	Антоний Сийский	Ксил. в 2 краски	12.3×5.7			Святцы Сийского монастыря, ок. 1672
70	Ок. 1672	(Обрамление страниц)	»	14.8×9.3			Повторено 52 раза (2 варианта)
71	Ок. 1672	(Обрамление титула)	»	15.1×9.1			Повторено 3 раза

№ по порядку	Дата	Название	Техника	Размер	Рисовальщик	Гравер	Использование
72	1670	(Эмблема культа)	Ксил.	6 (диам.)			Служебник 1670; повторения—1676 (2 раза), 1688, 1693
73	1670	Чаша	»	5			
74	1670	(2-й круг)	»	7.7 (диам.)			
75	1677	Марк	»	22.9×15.2		Иоасаф	Евангелие 1677, повторения трех гравюр в Евангелиях 1681, 1685, 1698; № 71 и 73, кроме того, в 1688, 1694, 1697, 1695 (Феофилакт), № 71 — 1701 и сл.
76	1677	Лука	»	23.1×15.1	Г. Аврамов	»	
77	1677	Иоанн	»	23.5×15.5	Ф. Е. Зубов	А. Нефедьев	
78	1678	Давид	»	15.1×10.5	Паисий	Иоасаф	Псалтырь 1678
79	1680	Давид	Резец на меди	22.3×14.2	С. Ф. Ушаков	А. Трухменский	Псалтырь в стихах, 1680
80	1680	Мир и брань	То же	24.8×15.2	»	»	Титул «Истории о Варлааме», 1680
81	1680	Варлаам и Иоасаф	»	20.8×13.5	»	»	Фронтиспис «Истории о Варлааме», 1680
82	1680	Давид	Ксил.	22.5×15		Варфоломей	Псалтырь 1680; повторения—1681, 1686, 1689, 1695, 1697, 1698 и сл.

№ по порядку	Дата	Название	Техника	Размер	Рисовальщик	Гравер	Использование
83	1681	Матфей	Ксил.	23×15.3		А. Нефедьев	Евангелие 1681; повторения—1685, 1688, 1694, 1697, 1698 (2 раза), 1701
84	1681	Христос в обрамлении	Резец на меди	25×15.7	С. Ф. Ушаков	А. Трухменский	Обед душевный, титул издания 1681 (обратная сторона титула)
85	1681	Книги на престоле	То же	24.8×15.2	»	»	
86	1682	(Различные виды крестов)	Ксил.	3.5×3 (средний)	Мартириан		Увет духовный патриарха Иоакима, 1682
87		(Рука)	»	(3.3)			
88	1683	Крест в обрамлении	Резец на меди	25.8×16.1	С. Ф. Ушаков	А. Трухменский	«Вечеря душевная» С. Полоцкого, 1683
89	1688	Лука	Олово?	23×15	И. Епифанов	А. Нефедьев (?)	Евангелие 1688; повторения—1694, 1697, 1698, 1701, 1703 и сл.
90	1689	(Обрамление)	Ксил.	61.7×37.1	»	А. Нефедьев	Евангелие 1699; повторено на 622 страницах
91	1695	Иоанн Воин	Резец на меди	13.4×10.3		В. Андреев	Служба Иоанна Воина, 1695

№ по порядку	Дата	Название	Техника	Размер	Рисовальщик	Гравер	Использование
92	1697	Воскресение	Ксил.	8.7×7.6		А. Нефедьев	Букварь К. Истомина, 1697
93	1697	Поклонение пастухов	»	8.7×7.8		»	То же
94	1699	Тайная вечеря	»	6×9			Служебник 1699; повторение в Служебнике 1705
95	1699	Распятие	»	12.5×9.9			Повторено в Служебнике 1705, Псалтыри 1708 и др.
96	1699	Иоанн Златоуст	»	12.9×9.7			Повторен как «Геннадий» в Букваре 1701, в Служебнике 1705 и сл.
97	1699	Василий Великий	»	12.8×9.6			Повторен в Букваре 1701, в Служебнике 1705 и сл.
98	1699	Григорий Двоеслов	»	13×9.8			То же
99	1699	Распятие	»	12.7×9.7			
100	1699	Николай Чудотворец	»	13.2×10			Житие Николая, 1699

№ по порядку	Дата	Название	Техника	Размер	Рисовальщик	Гравер	Использование
101	1699	(Эмблема: Яко цвет...)	Ксил.	9.8×8.3	(Свободная копия с польского сигнета 1640)		Апостол 1699; повторения в Букваре 1701, в Арифметике 1703 и др.
102	1699	Иаков	»	21.1×12.8			Апостол 1699; повторен в Апостоле 1704
103	1699	Петр	»	23×12.9			
104	1699	Павел	»	21.1×18.3			
105	1700	Собор отцов церкви	»	20.8×12.7			Соборник 1700
106	1700	Иоанн Дамаскин	»	15.6×11.5			Шестоднев 1700; повторен в Букваре 1701 и Ирмологии 1702
107	1700	Сошествие духа	»	13.3×9.8			
108	1700	Богородица и святые	»	13.2×9.75			
109	1701	Училище, 1-я сцена	»	7.5×10.9			
110	1701	Училище, 2-я сцена	»	7.4×11.6			

№ по порядку	Дата	Название	Техника	Размер	Рисовальщик	Гравер	Использование
111	1701	Христос среди учителей	Ксил.	10.2×6.1			
112	(?)	Моисей, принимающий скрижали	»	10.1×6			
113—119	1701	7 таинств Нового завета	»	4.4×3.6 (в среднем)			
120	1701	Иоанн	»	20.2×12.7			Евангелие 1701; повторение в Евангелии 1703 и сл.
121	1701	Собор отцов церкви	»	20.9×13			Минея Общая 1701
122	1701	Ефрем Сирин	»	20.9×13			Поучения Е. Сирина, 1701
123	1702	Матфей	»	9.7×5.8			Новый завет 1702
124	1702	Марк	»	9.7×6.2			
125	1702	Лука	»	9.7×5.9			
126	1702	Иоанн	»	9.7×6			(Повторен в той же книге перед «Соборным посланием»)
127	1702	Распятие	»	10.2×5.9			

№ по порядку	Дата	Название	Техника	Размер	Рисовальщик	Гравер	Использование
128	1702	Петр	Ксил.	10.2×6			(Уменьшенная копия с гравюры в Апостоле 1699)
129	1702	Павел	»				(Уменьшенная копия с гравюры в Апостоле 1699)
130	1702	Христос с предстоящими		11.4×7.3			Минея Общая 1702; повторено в Прологе 1702 (1-я часть)
131	1703	Пифагор и Архимед	Резец на меди	26.7×16.4	М. Карновский		«Арифметика» Л. Магницкого, 1703
132	1703	Арифметика	Ксил.	11.3×14.5	»		
133	1703	Сферы мира	Резец на меди	26.5×16.3	»		
134	1703	Роза ветров	То же	26.9×16.5	»		

Примечание. Гравюры на меди, составляющие «Историю о блудном сыне», Букварь К. Истомина (1692 — 1694), Синодик (1702), и на дереве — «Изображения к Библии» В. Кореня, т. е. сюиты, не имеющие текста, книжного характера, — в данный список не включены.

Не включены в данный список заставки, учтенные в специальном труде — альбоме А. С. Зерновой, а также малые схематические иллюстративные чертежи «Арифметики» Магницкого, рамки чисто делового типа и схематические эмблемы «святцев» Антониева-Сийского монастыря.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Заставка и часть страницы анонимного Евангелия. Кар. 66 (Москва, ок. 1556) 45
2. Заставка с Матфеем 47
3. Заставка Библии 1499 г. (ГИМ) 49
4. Заставка Триоди (Москва, до 1563) 55
5. Орнаментация анонимных изданий 60-х годов XVI века 56
6—7. Узоры кружев из книги Zoppino «Esemplario di Lavori» (Venezia, 1530) 58
8. Лука. Фронтиспис Апостола (И. Федоров и П. Мстиславец, Москва, 1564) 65
9. Фигура Луки из фронтисписа Апостола 1564 г. 66
10. Увеличение головы Луки с гравюры И. Федорова 67
11. Рамка фронтисписа Апостола 1564 г. 69
12. Иисус Навин Э. Шёна (1524) 71
13. Аллегорическая гравюра на меди (Италия, начало XVI века) 76
14. Заставка Евангелия Ис. Бирева (Сергиева лавра, 1531, ОРЛБ) 79
15. Заставка «Слов Василия Великого» (Сергиева лавра, 1556, ОРЛБ) . . . 80
16. Заставка Апостола (Сергиева Лавра, XVI век, ОРЛБ) 81
17. Заставка Апостола 1564 г. и заставка Евангелия (третьего анонимного) . 83
18. Инициал печати Ф. Биеля (Бургос, 1485) 84
19. Заставка Часовников 1565 г. 85
20. Герб Ходкевича из Евангелия (Заблудов, 1569) 89
21. Давид. Фронтиспис Псалтыри (Львов, 1570) 90
22. Давид (раскрашенная грав. на дер. из Библии И. Фейерабендта, деталь) 91
23. Заставка Апостола 1564 г. 92
24. Герб Ходкевича из Апостола (Львов, 1574) 97
25. Лука. Фронтиспис Апостола (И. Федоров, Львов, 1574; грав. на дер. мастера W. S.) 99
26. Сигнет Апостола 1574 г. (грав. на дер. мастера W. S.) 101
27. Титульный лист Библии (И. Федоров, Острог, 1580—1581) 103
28. Гербы К. Острожского:
а — из Нового завета 104
б — из Библии (Острог, 1580) 104
29. Заставка из Библии 1580 г. 104
30. Титульный лист Нового завета (И. Федоров, Острог, 1580) 105
31. Колонки обрамлений:
а — Книга Сираха, б — Новый завет, 1580 г.; 107
в — «Казанье» Домжив-Лютковича (Угорцы, 1622) 107
32. Сигнет Нового завета, 1580 г. 109
33. Матфей. Фронтиспис I части Евангелия (П. Мстиславец, Вильна, 1575) . 119
34. Марк. Фронтиспис II части Евангелия (П. Мстиславец, Вильна, 1575) . . 121
35. Лука. Фронтиспис III части Евангелия (П. Мстиславец, Вильна, 1575) . 123

36. Иоанн. Фронтиспис IV части Евангелия (П. Мстиславец, Вильна, 1575) . 125
37. Давид. Фронтиспис Псалтыри (П. Мстиславец, Вильна, 1576) 127
38. Давид. Фронтиспис Псалтыри (Н. Тарасиев и А. Невежа, Москва, 1568) 129
39. Титульный лист Псалтыри (Н. Шарфенбергер, Краков, 1540) 130
40. Давид и Вирсавия (грав. на дер. из Псалтыри Виетора, Краков, 1540) . 131
41. Обрамление двери и столб в Теремном дворце Московского Кремля XVI века 133
42. Мамай. Миниатюра Никоновой летописи XVI века 135
43. Давид. Фронтиспис Псалтыри (А. Невежа, Александрова слобода, 1577) 137
44. Эволюция заставки А. Невежи (1589—1597) 139
45. Лука. Фронтиспис Апостола (А. Невежа, Москва, 1597) 141
46. Обрамление фронтисписа Апостола (И. Невежин, Москва, 1606) 143
47. Матфей. Фронтиспис I части Евангелия (О. Радишевский, Москва, 1606) . 147
48. Марк. Фронтиспис II части Евангелия (О. Радишевский, Москва, 1606) . 149
49. Лука. Фронтиспис III части Евангелия (О. Радишевский, Москва, 1606) . 151
50. Иоанн. Фронтиспис VI части Евангелия (О. Радишевский, 1606) 153
51. Обрамление двери сеней «Золотой решетки» (Москва, Кремль, XVI век) 155
52. Заставка из Устава (О. Радишевский, Москва, 1610) 157
53. Давид. Фронтиспис Псалтыри (Москва, 1615 и след.) 165
54. Обрамление фронтисписа Псалтыри 1619 и 1650 гг. 167
55. Увеличение головы Давида с фронтисписа Псалтыри 1619—1650 гг. . . 169
56. Обрамление фронтисписа Апостола работы К. Иванова, 1621 г. 171
57. Обрамление фронтисписа Псалтыри 1625 г. 175
58. Матфей. Фронтиспис I части Евангелия (К. Иванов, Москва, 1627) . . . 177
59. Обрамление Матфея (К. Иванов, Евангелие 1627 г. и след.) 179
60. Увеличение головы Матфея работы К. Иванова 1627 г. 180
61. Обрамление Марка из Евангелия 1627 г. 181
62. Увеличение головы Марка из Евангелия 1627 г. 182
63. Лука. Фронтиспис III части Евангелия работы К. Иванова (Москва, 1627) 183
64. Иоанн. Фронтиспис IV части Евангелия (К. Иванов по рисунку П. Чирина (?), Москва, 1627) 185
65. Измененные символы евангелистов Марка и Иоанна Евангелия 1657 г. . 186
66. Обрамление фронтисписа Псалтыри В. Бурцева 1634 г. 187
67. Училище (грав. на дер. из Азбуки В. Бурцева, Москва, 1637) 188
68. Давид. Фронтиспис Псалтыри (Москва, 1638 и 1653) 189
69. Обрамление фронтисписа Апостола 1638 г. 191
70. Увеличение головы Луки из Апостола 1638 г. 192
71. «Лествица» из книги того же названия (Ф. И. Попов по рисунку Т. Аверкиева, Москва, 1647) 193
72. «Восхождение» из «Лествицы» (Ф. И. Попов по рисунку Т. Аверкиева, Москва, 1647) 195
73. Ефрем Сирин. Фронтиспис «Слов Е. Сирина» (Ф. И. Попов по рисунку Г. Аврамова, Москва, 1647) 197
74. Обрамление Луки из Евангелия 1651—1653 гг. 199
75. Лука. Фронтиспис III части Евангелия (Г. Иванов по рисунку Н. Коленинова, Москва, 1653 и след.) 201
76. Оригинальная доска гравюры Г. Иванова с рисунка Н. Коленинова (1653, Г. Р. М.) 202
77. Герб патриарха Никона из «Рая мысленного» (Иверский монастырь, 1659) 203
78. Иаков Боровицкий. Фронтиспис «Обретения мощей Иакова» (Иверский монастырь, 1659) 207
79. Давид. Фронтиспис «Брашна духовного» (Иверский монастырь, 1661) . . 209
80. Заставка из Евфология 1658 г. (Захарий Лукин) 211
81. Обрамление Матфея из I части Евангелия 1663 г. 213

82. Увеличение головы Матфея из Евангелия 1663 г. 214
83. Фронтиспис Библии (Москва, 1663) 216
84. Рамка титульного листа Библии (Москва, 1663) 215
85. Марк. Фронтиспис II части Евангелия из Библии 1663 г. (Зосима) . . 217
86. Матфей, Марк, Лука и Иоанн Златоуст. Фронтиспис «Бесед на ев. Матфея» (грав. на дер. мастеров И. З. и А. Р. Москва, 1664) 221
87. Григорий Назианзин из Книги великих пастырей (И. З. и А. Р., Москва, 1665) 223
88. Василий Великий из Книги великих пастырей (И. З. и А. Р., Москва, 1665) 225
89. Иоанн Дамаскин. Фронтиспис Октоиха (Львов, 1630) 226
90. Иоанн Дамаскин. Фронтиспис Октоиха (Москва, 1666) 227
91. Лука. Фронтиспис Апостола (Москва, 1671) 229
92. Страницы из Святцев (Антониев-Сийский монастырь, 1672) 231
93. Антоний. Гравюра в два цвета (центральная фигура раскрашена) из Святцев 1672 г. 232
94. Титульный лист Святцев (Антониев-Сийский монастырь, 1672) 233
95. Марк. Фронтиспис II части Евангелия (Иоасаф, Москва, 1677 и след.) . . 235
96. Увеличение головы Луки из Евангелия 1677 г. 236
97. Обрамление Луки из Евангелия 1677 г. 237
98. Иоанн. Фронтиспис IV части Евангелия (А. Нефедьев, по рисунку Ф. Е. Зубова, Москва, 1677 и след.) 238
99. Давид. Фронтиспис Псалтыри (Иоасаф, по рисунку Паисия, Москва, 1678) 239
100. Обрамление Давида из Псалтыри 1678 г. 241
101. Увеличение головы Давида из Псалтыри 1678 г. 242
102. Обрамление фронтисписа Псалтыри 1680 г 243
103. Увеличение головы Матфея из Евангелия 1681 г. 244
104. Обрамление Матфея из Евангелия 1681 г. 245
105. Страница Евангелия (рамка А. Нефедьева по рисунку И. Епифанова, Москва, 1689) 246
106. Лука. Фронтиспис III части Евангелия (грав. на олове А. Нефедьева, Москва, 1688 и след.) 247
107. Обрамление «Анфологиона» 1660 г. 248
108. Титульный лист «Учения и хитрости ратного строения» 1647—1649 гг. . 256
109. Давид. Фронтиспис Псалтыри в стихах С. Полоцкого (А. Трухменский по рисунку С. Ушакова, Москва, 1680) 257
110. Обрамление титульного листа «Истории о Варлааме» (грав. на меди, 1681). 259
111. Аллегория Изобилия (грав. на дер. из «Иконологии» Ч. Рипы, Падуя, 1611) 265
112. Honos и Virtus (монета Веспасиана, I век. н. э.) 268
113. Фронтиспис «Истории о Варлааме и Иоасафе» (грав. на меди А. Трухменского, рис. С. Ушакова, 1682) 268
114. Фронтиспис к «Обеду душевному» (грав. на меди А. Трухменского, рис. С. Ушакова, 1682) 272
115. Оборот «Обеда душевного» (грав. на меди) 273
116. Адам и Ева. Часть обрамления фронтисписа «Вечери душевной» (грав. на меди, 1683) 274
117. Иоанн Воин. Фронтиспис «Службы Иоанна Воина» (грав. на меди В. Андреева, Москва, 1695) 275
118. Титульный лист «Истории о блудном сыне» (Москва) 277
119. Страница лицевого Букваря К. Истомина (грав. на меди Л. Бунина, 1692—1694) 279
120. Страница лицевого Букваря К. Истомина (грав. на меди Л. Бунина, 1692—1694) 281
121. Адам и Ева (грав. на дер. из лицевой Библии В. Кореня, Москва, 1696) 282
122. Тайная вечеря (грав. на дер. из Служебника, Москва, 1699) 283

123. Обрамление «Распятия» I из Служебника 1699 г. 285
124. Иоанн Златоуст из Служебника 1699 г. 286
125. Обрамление Григория Двоеслова из Служебника 1699 г. 287
126. Обрамление Василия Великого из Служебника 1699 г. 288
127. Иоанн Дамаскин из «Шестоднева» (Москва, 1700 и др.) 289
128. Иоанн. Фронтиспис IV части Евангелия (Москва, 1701) 291
129. Сцена «Училище» из Букваря Ф. Поликарпова (Москва, 1701) 292
130. Сцена «Училище» из Букваря Ф. Поликарпова 1701 г. 293
131—132. Эмблемы из изданий конца XVI века 294
133. Обрамление страницы из Синодика (грав. на меди Л. Бунина, 1702) . . 295
134. Фронтиспис «Арифметики» Л. Магницкого (грав. на меди М. Карновского, Москва, 1703) 297
135—136. Таблицы из «Арифметики» Л. Магницкого (грав. на меди М. Карновского) 299
137. Заставка «Арифметики» Л. Магницкого (грав. на дер.) 300
138. Вариант заставки к «Арифметике» Л. Магницкого (грав. на меди, фрагмент Г. Р. М.) 301

889

СПИСОК ПРИНЯТЫХ СОКРАЩЕНИЙ

ГИМ — Государственный Исторический музей, Москва
ГРМ — Государственный Русский музей, Ленинград
ГТГ — Государственная Третьяковская галлерея, Москва
ИИМК — Институт Истории материальной культуры, Ленинград
ОРКЛБ — Отдел редких книг Ленинской библиотеки (Всесоюзной Публичной библиотеки им. В. И. Ленина). Москва
ОРЛБ — Отдел рукописей Ленинской библиотеки, Москва
УНІК — Украинский Науковой інститут книгознавства, Киев
ЦГАДА — Центральный Государственный архив древних актов, Москва.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие 3

Введение. К истории вопроса 7

Глава первая. Живопись и печать 20

Глава вторая. Гравюра и печатная техника московских анонимных изданий XVI века 37

Глава третья. Гравюра и печатная техника изданий Ивана Федорова 60

Глава четвертая. Гравюра в изданиях ближайших преемников Ивана Федорова 116

Глава пятая. Ксилография в русской книге XVII века 160

Глава шестая. Гравюра на меди и итоги развития русской книжной гравюры XVII века 250

Заключение 303

Примечания 310

Список литературы 332

А. Русский алфавит 332

Б. Иностранный алфавит 340

Приложения 349

А. Выписки из Расходных книг Печатного двора XVII века 351

Б. Списки: 362

I. Русские книги с гравюрами XVI—XVII веков 362

II. Гравюры в основных типах книг XVII века 371

III. Общий список древнерусских книжных гравюр. 376

Перечень иллюстраций 390

Список принятых сокращений 394

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Академии Наук СССР

*

Редактор издательства *В. И. Богданов*
Технический редактор *А. А. Киселева*
Корректоры *В. Б. Несвижский и Н. Н. Певцова*

*

РИСО АН СССР № 2994. Т-00132. Издат. № 1525.
Тип. заказ № 404. Подп. к печ. 10/II 1951 г.
Формат бум. 70×108$^{1}/_{16}$. Печ. л. 35,19. Уч.-изд. л. 33,4.
Бум. л. 12,38. Тираж 5000. Цена в переплете 28 р.

2-я типография Издательства Академии Наук СССР
Москва, Шубинский пер., д. 10.

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Должно быть
4	7 сн.	редакторами	рецензентами
102	22 св.	осторожном	Острожском
148	10 св.	видех»,	видех», как говорил о себе Никита Фофанов,
261	25 сн.	композитивный	композитный
282	13 св.	занятых	занятных
325	13 сн.	Voss (1), I, стр. 241	Venturi, Van Marle и др.

ПЕРЕПЛЕТ, СУПЕР И ФОРЗАЦ
РАБОТЫ ХУДОЖНИКА
И. Ф. РЕРБЕРГА

Инв 17214

2285 руб. 20 К.
Новая цена

28 р.
2 р. 20 к.
Новая цена